

國立台東大學
兒童文學研究所碩士論文

指導教授：許建崑 先生

說書人再現——試析《墨水心》



研究生：張志維 撰
中華民國九十六年八月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 張 志 維 君

所提之論文 說書人再現—試析《墨水心》

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

張子樟
(口試委員會主席)

杜明雄

許建崑
(指導教授)

論文口試日期：96 年 8 月 20 日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
_____組 96 學年度第_____學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 說書人再現—試析《墨水心》

指導教授： 許建崑

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- • 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：張志維

簽 名： 張志維 中華民國 96 年 08 月 23 日

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究系(所)
_____組 96 學年度第 _____ 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：護書人再現——試析《墨冰心》

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單 位
☒	☐	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
☒	☐	☐	☐

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未鈎選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：

許建堯

(親筆簽名)

研究生簽名：

張若龍

(親筆正楷)

學

號：

1593015

(務必填寫)

日

期：中華民國

96

年

8

月

23

日

1.本授權書(得自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載)請以黑筆填寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2.依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議:研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

授權書版本:2005/06/09

謝誌

台東的土很黏，最近幾年總是暑假就來台東報到。這裡有我師資班的回憶，也有我兒文所的回憶。每一次的相遇，都在我生命中留下重要的記憶。

論文的產生，需要有很多的機緣來促成。在我完成這篇論文的同時，我特別要感謝我的指導教授許建崑先生。許老師總是在百忙之中還得看我的論文，每一次的討論，許老師總是讓我有很大的空間發揮，三番兩次與老師在細節部分作溝通，接下來的書寫以及論點，老師更是精準地點出我的缺點，總在夜深人靜時交出了一點一滴的稿件。一路走來，始終如一，這是我的指導教授認真的態度。

感謝張子樟老師，總在我思考困窘的時候，以智慧老人姿態出現，並將理論基礎仔細地傳授。感謝林文寶老師，謝謝您和善的笑容，融化了寫論文的孤寂，別忘了，來埔里玩的時候通知一聲喔！感謝杜明城老師，在論文口考時，給予最棒的指導以及鼓勵，讓我在整合論文時，感受到鼓勵的力量。感謝郭建華老師的指導，每回上繪本課，總有討論不完的看法，對於繪本書，您總有一套特別的解讀。感謝游珮芸老師，讓我見識到日本兒童文學的魅力。感謝陳儒修老師的精采電影，讓我見識到大師的丰采。感謝馬力老師以及方衛平老師，讓我多涉獵了大陸作家的作品。

這四年來，台東的記憶，也許會慢慢褪去，一如我師資班美好的回憶。但是，這些日子的點點滴滴，累積在我生命中重要的位置。我感謝我的父母親這些年的鼓勵，這是我三十七年來重要的時刻；我要把我所有的快樂與榮耀與我的雙親分享，謝謝您們這一路的陪伴。謝謝我的家人，有你們一路的支持讓我覺得我是最幸福的。謝謝我師資班的老師周慶華老師，沒有您的鼓勵，就沒有今天的我。感謝兒文所的所有同學，感謝師資班的同學林妙君，謝謝你這些年的陪伴。謝謝每一個幫助過我的人。

完成論文的同時，也是我人生另一個旅程的開始。再見，台東。

說書人再現——試析《墨水心》

摘要

《墨水心》是一部探討「說書人」、「聽書人」與「文本」之間的絕妙好書。文本將幻想文學的真實與虛幻，以及經典童話故事的互文敘事方式，自然穿插；並藉由說書人貫穿整個架構，說明了傳播與受播之間的關係，在少年小說中具有特別的研究價值。

班雅明在《說故事的人》一書中，由可溝通的經驗變得愈來愈稀少這個主題出發，再切入深厚的歷史地層，並將口說傳統和使其傾頹的程序分析，強調了故事（conte）的魔力，提醒人們記住故事的慾望，並將說書的力量重現。

柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）的《墨水心》，可以說是二十一世紀幻想小說的新經典，書中傳達出文本的趣味性、故事性與預言性。故事裡有最生動的奇幻場景和令人難忘的角色，完美的鋪陳出喜悅、恐懼與陰謀陷阱，是一部奇幻冒險故事，也是一本有關於「書」的絕妙小說。書中歌頌著文字的想像力、閱讀的神奇，以及有關故事在我們生活中的重要性，是一部讓人一開始就沉迷的作品。

本研究從尋找班雅明概念出發，藉由說書的歷史紀錄，探究說書人式微的原因，試著將「說書人與聽書人」、「文本與說書人」及「聽書人與文本」建構出三角關係；於各章節討論彼此的互動關係，找出延續說書人的線索，援引說書人的證據，並於結論中說明說書人重現的可能。一如班雅明深入歷史底層，挖出所有說書人的線索，從《墨水心》的析論中將說書人再現。

關鍵字：《墨水心》、說書人、聽書人、幻想文學、少年小說、再現

The recurrence of the storyteller ——An analysis of *Inkheart*

Chih-wei Chang

Abstract

Inkheart is a great novel which discusses about the interactive relations among storyteller, story listener and text. The text naturally combines the reality and illusion of fantasy in the way of inter-textual narrative commonly found in fairytales in which the storyteller mediates between the sender and the receiver through whole story. It has special value as young adult fiction for study.

What Benjamin in *The Storyteller* as experienced in the book can be related to the declining of the oral tradition. To delve into historical process, it is aimed to emphasize the charm of story, the urge for it and as a result, the recurrence of storyteller.

The *Inkheart* of Cornelia Funke can be considered as a 21st classical fantasy which is full of fun, story and prediction. It is a book about books with abundant fantastic scenes and characters that perfectly illustrates joy, horror and tacit. The book is intrigue also because it praises the magic of literary imagination of word and reading and the significance of story in our daily life.

The study begins with a search of Walter Benjamin's idea about storyteller, investigating the rise and fall of this role through historical record. The triangle relations among storyteller, story listener and the text are fully discussed with *Inkheart* as an example. It is hoped that storyteller as a profession or daily practice can be recurred in this visual culture.

Keywords : *Inkheart*, storyteller, story listener, fantasy, young adult fiction, recurrence

目 次

第一章 尋找班雅明.....	1
第一節 研究背景與動機.....	1
第二節 研究重要性與目的.....	6
第三節 研究的範圍界定與限制.....	10
第四節 研究方法.....	13
第二章 尋找馮克及其說書的藍本.....	26
第一節 相關說書之論述.....	26
第二節 關於作者.....	36
第三節 有關《墨水心》之文本.....	50
第三章 說書人與聽書人.....	55
第一節 說書人背後的動機.....	55
第二節 傳播與受播.....	64
第三節 聽書人的期待.....	71
第四章 文本與說書人.....	78
第一節 召喚.....	78
第二節 互文性.....	89
第三節 談說書文本的特殊.....	99
第五章 聽書人與文本.....	107
第一節 時間.....	107

第二節 空間.....	116
第三節 凝視.....	126
第六章 結論：說書人再現.....	134
參考文獻.....	140



第一章 尋找班雅明

第一節 研究背景與動機

說書人與聽書人已日漸凋零，人們不再有時間放鬆並且聽故事，聽故事的藝術業已頹圯，歷史感受或是記憶頁已佚失，共同經驗不再是故事的基礎，而貨真價實的故事如果不是來自人們的經驗，又怎麼能引發共鳴呢？就如同班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在《說故事的人》提到的：

說書好手越來越少見了。若有人說想聽故事，週遭的人臉上多半會浮現困窘、羞澀之色；這種情形越來越常見。彷彿原本是人類無法失去的、最能妥善把握的能力，也就是那種交換閱歷的能力，已經從我們身上讓人奪走了。¹

事實上，每個大人心裡都住著一個孩子；而每個小孩的心裡，都有個未來的成人靜靜等候，對於說故事，其實不應該如此被忽略。當故事剛誕生時，人們都知道那「只是」故事，只是替代品。在每個「為什麼」反面，應該有比故事更堅實、更普通、更客觀的道理解釋。故事是人們編來敷衍自己、說服自己、或暫時滿足自己的。人們都會編自己的故事，只是每個故事都不一樣。甚至今天編的故事，到了明天就會變個不同的面貌。

在找到更好的答案之前，故事暫時幫人類組構世界。原本雜亂不堪的認知與經驗，成為可以通通掛在同一個故事上，不再搞不清彼此關係，也不再苛求去一一照顧，人們只要抓住故事就好了。當然，隨著認知、經驗有所改變，人們需要的故事也會跟著改變。

說與閱讀是重要的；因為文章是另一種現實，要走進去，亦是需要契機的。在這個契機之下，自然地放棄了日常週遭的一切，接受一個虛擬的存在，對此建立起全部

¹ 華特·班雅明（Walter Benjamin）著。林志明譯。《說故事的人》（*The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov*）。台北：台灣攝影工作室。1998。頁 19-20。

的信賴。這信賴不是以為那是真實發生的，這信賴是因為那是可能發生的。這契機全靠心境來完成，而且是靜止的，沒有任何外部的聯合與協作。小說或電影，常常有看書看到一半被吸入書中世界的一些描述。例如德國作家麥可·安迪（Michael Ende, 1929-1995）的《說不完的故事》（*The Neverending Story*）²，就是敘述一個小男孩在書中世界的冒險經歷。但是，如果今天換成是書中的人闖進現實世界，又會發生什麼事呢？《墨水心》（*Inkheart*）³就是一本這樣的小說。

故事敘述十二歲的美琪（Maggie），她是個嗜書如命的小女孩，對於書的熱情，遺傳自她那有著一雙巧手、身為裱書師傅的父親。母親很早就不在身邊，美琪一直與父親相依為命。美琪的父親沒有唸過故事給她聽，卻教她如何自己看書，所以美琪很小的時候，就學會自己看書。美琪從來不覺得有什麼奇怪，也未曾想要細究原因。但是某個下雨的晚上，一名全身濕透的陌生人來到美琪家中，就此打破美琪原本平靜的生活，同時揭開父親隱藏多年的秘密……

《墨水心》最獨特之處在於「故事裡的人進入真實世界」的情節設計。故事裡的人怎麼跳進真實世界？很簡單，他們是被「讀」出來的。然而「讀」指的是朗讀書中文句，不是印象中朗讀比賽裡那種讓人掉滿一地疙瘩的誇張朗讀法，而是簡簡單單的念出書中的文句。

《墨水心》每個章節的開頭，柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）都先引用其他小說段落做為前導，這些引言大都取自外國名著；例如《頑童歷險記》（*Adventures of Huckleberry Finn*）⁴、《魔戒》（*The Lord of Rings*）⁵……等。《墨水心》的德國原書名是 *Tintenherz*⁶，馮克本身的英語底子很好，向出版社表示讀過許多英語作品，因此馮克本人也參與 *Tintenherz* 的英譯工作；因為有原著作者的參與討論，所以 *Inkheart*⁷ 的英譯品質非常受到肯定。

負責英譯的 Scholastic 出版社對這本書投注很大心血，期望這本書會大賣，但同

² 麥可·安迪（Michael Ende）著。廖世德譯。《說不完的故事》（*The Neverending Story*）。台北：遊目族。2006。

³ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。劉興華譯。《墨水心》（*Inkheart*）。台北：大田。2005。

⁴ 馬克·吐溫（Mark Twain, 1835-1910）著。管家琪改寫。《頑童歷險記》（*Adventures of Huckleberry Finn*）。台北：東方。1996。

⁵ 托爾金（J.R.R. Tolkien, 1892-1973）著。朱學恆譯。《魔戒》（*The Lord of Rings*）。台北：聯經。2001。

⁶ *Tintenherz* 是《墨水心》的德國原文書名。Cornelia Funke. *Tintenherz*. Germany: Cecilie Dressler Verlag. 2003.

⁷ *Inkheart* 是《墨水心》的英文版書名。Cornelia Funke. *Inkheart*. Somerset: The Chicken House. 2004.

時也不希望把這本書變成下一個哈利·波特。《墨水心》已經賣出電影版權，馮克也正替這本小說撰寫三部曲，似乎又形成另一個系列小說。《墨水心》略帶開放式、沒有完整交代所有人物最後去向的結局，是否將會成為續集的伏筆，則要拭目以待。

《墨水心》的劇情節奏有時平穩，有時稍嫌緩慢，但整體而言，還是一本很精彩的小說。更重要的是，作者創造出一個新的寫作手法，開啓了奇幻小說另一個境界。

故事，一定帶有某種程度的「自欺」。故事「似真」而「非真」。故事不能太假，假到自己對之皺眉捏鼻子。當不再能「進入」故事，故事就失去了幫人們組織世界的功能。然而故事也不能太真，真到變成事實，被當作「真的」事實相信，故事就失去了流動性與暫時性，故事僵化了不再容納新的認知與經驗，於是本來應該作為幫手的，會翻起撲克臉轉而成為發號施令的主人。

故事是「活」一點比較好。但還是不要變成事實得好。故事最好還是存在於「似真」而「非真」的某種三歲兒童式的想像空間裡，與現實若即若離。不懂得故事與現實的這種曖昧，一定要去揭穿故事的「真」或「假」，會讓我們喪失說故事與聽故事的天生能力。如果故事都變成現實，那不只對故事是個災難，對現實也會是場可怕的浩劫吧！

因為過於計較故事的「真」、「假」，以至於故事式微，是我們應該關心的大災難。至於故事如果變成事實，會給現實帶來什麼樣的麻煩，就是柯奈莉亞·馮克在《墨水心》裡所要關心的主題。

《墨水心》的書名有明顯的雙重意涵。一重是書中明白講的：如同墨水般濃黑人心；還有一重則是隱藏在故事敘述形式中的：用墨水寫出來，原本只存在於書籍裡的心。如果讓書裡的角色活過來，說故事的世界搬到我們的世界裡，那會發生什麼事？

《墨水心》從這個很多人都好奇過、想過的假設出發，鋪陳了一段包括了作者與誦唸者與角色之間的複雜關係。

馮克設計、規劃了故事時空與現實時空出入的基本法則：這兩個時空維持著某種基本的能量、數量平衡原則，有角色從故事裡被召喚出來，似乎就會有現實世界裡的人物消失遁入了故事中。我們可以預見什麼角色會從故事裡鑽出來，卻控制不了什麼人物會充當成替換品跑進故事去。還有，寫在紙上的故事不會無緣無故、自動自發活過來，從那裡到這裡，需要一個神秘的、生動靈活的誦唸聲音，將平板的文字立體化，

讓單純故事裹上血肉的聲音。

添加這兩項特殊條件，《墨水心》就從簡單概念，化身而為豐富多層次的冒險故事。一個能將死故事讀活的人，讀出了童話裡的壞角色，卻悲哀地在時空交換之中把自己親愛的太太讀不見了。被他讀到這個世界裡來的角色們，有一個千方百計想要再藉他的口回到熟悉的故事時空裡，另外一個千方百計要藉他的口唸出故事裡最恐怖的毀滅力量……

表面上，這是故事內容及其創造者之間掙扎衝突的後設寫作，讓人想起皮藍德婁（Luigi Pirandello, 1867-1936）《六個尋找作者的劇中人》（*Six characters in search of an author*）⁸以來的後現代文學傳統。然而骨子裡，撥開那層後設迷霧，馮克寫的實質內容，卻是充滿了對老故事招魂的懷舊精神。那個「魔法舌頭」（Silver tongue），可以單憑說話呈現一個有光有影有笑有淚有情有智，還有過去與未來的本事，不正是電影電視入侵我們生活之前，最寶貴的說故事藝術？在那個故事還沒式微的時代，每個人在聆聽故事時，不都被那種活的聲音媚惑著，彷彿被吸入故事時空，與那些《墨水心》的角色共同呼吸，也同喜同悲嗎？當說故事的藝術與聽故事的能力方式式微之前，我們每個人都是闖進現實裡的故事角色，也都是被故事偷走消逝了的現實人。⁹

就如同班雅明的遠方：遙遠的訊息，或者來自外國，或者來自古老的傳統，仍會因此具有價值。相反地，新聞宣稱可以面對檢驗——即使這只是最緊急和最膚淺的檢驗。它的第一個條件是明瞭易懂，不需多加解釋。時常，它不一定會比數世紀前的訊息更加精確。但後者喜歡使用神奇故事的文體，新聞報導卻一定要顯得合理真實。也就是在這一點上，才顯出它的敘事的精神本質無法共存。如果說故事的藝術變得稀少起來，流傳漸廣的新聞報導對此一狀態扮演了決定性的角色。¹⁰有一次，波赫士（Jorge Luis Borges, 1899-1986）和薩瓦托（Ernesto Sabato, 1911-）聊天的時候也說：「印刷技術讓太多沒有必要閱讀的東西淹沒了世界，報紙應該一百年發一次，只報像是哥倫布發現新大陸這類的世界大事。」¹¹波赫士也曾說：「我把故事的時間和空間安排得

⁸ 皮藍德婁（Luigi Pirandello）著。陳玲玲譯。《六個尋找作者的劇中人》（*Six characters in search of an author*）。台北：商務。2007。

⁹ 轉引楊照〈故事，活在不真不假中——讀《墨水心》〉。柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。《墨水心》（*Inkheart*）。台北：大田。2005。頁3-5。

¹⁰ 同註1。頁26。

¹¹ 奧爾蘭多·巴羅內整理。趙德明譯。《博爾赫斯與薩瓦托對話》（*Borges Sabato*）。雲南：人民。1999。

比較遠，以便更自由地發揮想像。」¹²

其實是需要來自遠方的訊息，這便是為什麼童話故事總是要說：「很久很久以前……」因為，這是通往一切神奇世界的開始。然而，《墨水心》的「真」畢竟不是「真」；「假」也不全是「假」。《墨水心》如此逗誘，回到那個非真非假、既真又假的故事曖昧情境裡。只有在那個情境下，故事才能繼續有意義，繼續帶我們整理，組織紛亂的認知與經驗資料。

故事為什麼重要？因為人們的認知與經驗間，永遠存在著落差。很多事，是無法經驗的。許多切身實在的經驗，又沒辦法以理智來解釋。當認知與經驗兜攏不來時，怎麼辦？就講故事。就像文本中的主角一樣，拿自己寫的書與故事創造出來的一個世界，找到自己的方法，透過故事將自己的恐懼與心魔表達出來，藉由主角的女兒，透過「閱讀」這種行為更敏銳地感受外在世界，「說」出了他期待。小說的功能像是三稜鏡，將生存的現實碎解成細部，用全然不同的方式來觀看每個部份。

小說能暫住在他人的意識裡面，為同理心鋪路，那躲在故事背後的一切，也就是在《墨水心》裡所追尋的。

第二節 研究重要性與目的

¹² 波赫士 (Jorge Luis Borges) 著。王永年、林之木等譯。林一安主編。《博爾赫斯全集·小說卷》(Obras Completas)。杭州：浙江文藝。1999。頁 317。

所謂的虛偽，是針對人們被日常生活圍困的經驗而言。這種經驗使人們淪陷在缺乏想像的環境裡，使人們對事物的判斷總是實事求是地進行著。也不知從何時起，這種經驗只對實際的事物負責，它愈來愈疏遠精神的本質。於是真實的含義被曲解也就在所難免。由於長久以來過於科學地理解真實，真實似乎只對早餐這類事物有意義，而對深夜月光下某個人敘述的死人復活故事，真實在翌日清晨對它的迴避總是毫不猶豫。

因此我們的文學只能在缺乏想像裡度日如年。在有人以要求新聞記者眼中的真實，來要求作家眼中的真實時，人們的廣泛擁護也就理所當然了。而我們也因此無法期待文學會出現奇蹟。余華曾說：「當有一天某個人說他在夜間看到書桌在屋內走動時，這種說法使人感到不可思議和難以置信。」¹³什麼樣的故事才是真實的故事呢？什麼樣的故事又是幻想的故事呢？人們的想像力已漸漸不再，幻想逐漸退出生活。筆者深信，文字有他的力量，而且是最原始的力量。

在《波赫士談詩論藝》中，波赫士花了很多的時間在討論文字本身。除了語源學的考證之外，最浪漫的，應該是他重新揭露了文字的豐富性。他舉了雷鳴（thunder）的例子。當古人說出thunder這個字的時候，他們聽到了雷聲，看到了閃電，也想到了天神。¹⁴文字本身並不只是意義的載體，文字本身是美的。不過，當我們在閱讀作品的時候，卻有可能因為時間、因為文學史、或者因為作家名氣的因素，而對相同的文字作出不同的評價。文字幫助我們容易到達幻想的境界，幫我們進入文本。而筆者認為：「因為我們無法相信，奇蹟也就無法呈現。」只要相信，那個看到夜間在書桌走動的，可能在你我之間發生。

朱學恒與奇幻基地結束了合作關係。朱學恒是托爾金（John Ronald Reuel Tolkien, 1892-1973）《魔戒》系列作品的譯者，如果不是他推展奇幻的熱情加上彼得·傑克遜（Peter Jackson）電影加持，並且正巧碰上《哈利·波特》（*Harry Potter*），臺灣不會有一波奇幻文學閱讀熱潮，城邦集團也不會為朱學恒專闢一塊「奇幻基地」供他揮灑，各出版社更不會前赴後繼推出以「奇幻」為名的各類作品。隨著朱學恒的離去，出版界要問的是：奇幻熱退了嗎？或者這是個重新洗牌後的開始？

2000年皇冠推出《哈利·波特：神秘的魔法石》（*Harry Potter and the Sorcerer's*

¹³ 余華著。《世事如煙》。台北：遠流。1991。頁6。

¹⁴ 波赫士（Jorge Luis Borges）著。陳重仁譯。凱林·安德·米海列斯庫（Mihailescu Calin Andrei）編。《波赫士談詩論藝》（*The Craft of Verse*）。台北：時報。2001。頁104-6。

Stone) 第一冊中文繁體版，比J.K.羅琳(J.K. Rowling, 1965-) 的著作完成日整整晚了三年。該書也曾在幾家大出版社間投石問路，但都沒通過評估，《哈利·波特》雖橫掃西方，但畢竟西方有《魔戒》這樣青少年必讀的奇幻文學經典作為啓蒙與成長的儀式，以及豐厚的青少年文學土壤，臺灣的青少年出版市場一直慘澹經營，似有若無，所以皇冠作了一個大膽的決定，把《哈利·波特：神秘的魔法石》放在成人書市場，而它上市的時間正巧就定在第四冊《哈利·波特：火杯的考驗》(*Harry Potter and the Goblet of Fire*) 全球首賣日之後，成為國際大新聞的《哈利·波特：火杯的考驗》於是變成了「天上掉下來的禮物」，把《哈利·波特：神秘的魔法石》一舉推向暢銷書排行榜，最後締造了一個歷史紀錄：一百萬冊，接下來的《哈利·波特：消失的密室》(*Harry Potter and the Chamber of Secrets*)、《哈利·波特：阿茲卡班的逃犯》(*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*)、《哈利·波特：火杯的考驗》到《哈利·波特：鳳凰會的密令》(*Harry Potter and the Order of the Phoenix*)，加起來超過三百萬冊。2001 年則有朱學恒重新翻譯的《魔戒》三部曲，挾電影之勢進入出版市場。《魔戒》電影每年推一部，連續三年，書也大賣，三年加起來近百萬冊，對照臺灣的閱讀風氣，誠屬百年不能一見的奇幻景觀，這也註定了它是一個出版觀察家口中的，大好大壞的「不穩定市場」。

奇幻文學的門戶算是洞開了，出版社開始認真經營沒有嚴格定義下的「奇幻文學」，尋找下一本《哈利·波特》與《魔戒》，也尋求《哈利·波特》類型之外的奇幻寫作。皇冠在J.K.羅琳作品難產期間，引進「人物生動有趣，劇情冒險刺激」的《向達倫大冒險》(*Cirque du Freak A Living Nightmare*) 系列，一簽就是二十冊。兩年來出版了九冊，每冊都有五萬冊以上的銷量。作者向達倫(Darren Shan)¹⁵曾來臺灣舉辦簽書會，十分轟動。一位書迷在網路上留下此言：「《向達倫》比《哈利·波特》還好看」。天下遠見文化子公司小天下，則引進一樣是「人物生動有趣，劇情冒險刺激」的《波特萊爾大遇險》(*A Series of Unfortunate Events*)¹⁶系列十冊。《向達倫》大戰《波特萊爾》之外，允晨文化推出號稱「德國的J.K.羅琳」的德國青少年文學大師柯奈莉亞·馮克的《神偷——旋轉木馬》(*Herr der Diebe*) 和《波提拉與偷帽賊》(*Potilla und der Mutzendieb*)，大田則有柯奈莉亞·馮克的《銀龍騎士》(*Drachenreiter*)

¹⁵ 向達倫(Darren Shan) 本名為達倫·歐沙納希(Darren O'Shaughnessy, 1972-)。

¹⁶ 雷蒙尼·史尼奇(Lemony Snicket) 著。江坤山譯。《波特萊爾大遇險》(*A Series of Unfortunate Events*)。台北：天下遠見。2002。

和《墨水心》，兒童文學大師C.S.路易士（C.S.Lewis,1898-1963）《納尼亞魔法王國》（*The chronicles of Narnia*）系列七冊則首度完整出版。日月出版集團一直到今年才加入奇幻文學行列，為之策劃「當代奇幻經典」Edge書系的是代號「灰鷹爵士」的譚光磊，他早在《哈利·波特》紅翻天之前就投入歐美奇幻文學研究，首推書有《黑暗地底城》（*Dark Cities Underground*）、《精靈戰記》（*Faerie Wars*）和《鏡子國來的人》（*Der durch den Spiegel Kommt*）。

隸屬共和國文化的繆思出版則是奇幻的另一重鎮，繆思奇幻館的主編認為：「我們需要想像力，不是教唆逃避現實，陷溺虛無，卻是要鼓勵轉換視野，伸展心智。而奇幻故事獨特的神秘本質，無限的幻想空間，正是想像力的源泉」，這是繆思奇幻的開館宣言，它同時也技巧地為「奇幻」下了一個寬廣的定義。在這個定義之下，它出版娥蘇拉·勒瑰恩（Ursula K. Le Guin,1929-）的「地海傳說」系列六冊，勒瑰恩是村上春樹最愛的女作家之一，西洋文學評論大師哈洛卜倫（Harold Bloom,1930-）認為她「超越托爾金」；接之又推出菲力普曼（Philip Pullman,1946-）《黑暗元素》（*His Dark Materials Trilogy*）三部曲，由西徂東，去年開始出版日本奇幻小說家夢枕獏的《陰陽師》，這一系列充滿奇美色彩但不嚇人的鬼故事剛好補充了《哈利·波特》、《魔戒》或向達倫所欠缺的奇幻元素，結果一炮而紅。

關心奇幻文學創作的人恐怕會問，那麼臺灣的《哈利·波特》、《魔戒》或《陰陽師》在那裏？如果沒有本土創作接續，一個文學類型是很難紮根的，松山高中一年級女生以水泉為名，寫出了五大部，春天出版社的《風動鳴》就是答案；入圍 2004 年皇冠大眾小說獎的《懷沙》，也是一部「歷史奇幻」，作者夏佩爾嘗試用寫作回答一個問題：「何謂中國奇幻」；而聯合文學剛推出的《艾莉亞》，則是插畫家李永平寫了兩年又畫了兩年的一部奇幻小說、繪本；奇幻基地則為有意投入奇幻文學寫作的人翻譯了《奇幻文學寫作的十堂課》。¹⁷

奇幻文學在臺灣能不能成為一個永續經營的穩定類型，答案就在新一代寫作者的筆下了。每一個故事背後隱藏的秘密，都必須有讀者將它讀出來，奇幻小說正是帶有這種特性。其實說書藝術無所不在，不論學校或圖書館、家庭或電視、酒館或餐館、午休間、機場或火車站。電話、戲院或電影院……等等，處處可見說書藝術的蹤跡，

¹⁷ 作家文摘出版社（Writer's Digest Books）編。林以舜譯。《奇幻文學寫作的十堂課》（*The Writer's Complete Fantasy Reference*）。台北：奇幻基地。2003。

說書藝術非但沒有在 1930 年代銷聲匿跡，時至今日，顯然說書藝術也並非面臨存亡關頭；但是班雅明所談論的是另一種說書，而他所討論的這種說書在今日的社會似乎已經佚失；這些潮流，我們稱之為商業化、工具化與人工化的說書。

保留這些說書的藝術，藉由想像建構自己的另一套文本，輕叩聽書人心底的聲音，把被說書的文本串成新的說書文本，找出如此連貫的關係，是本論文最重要的探討目的。

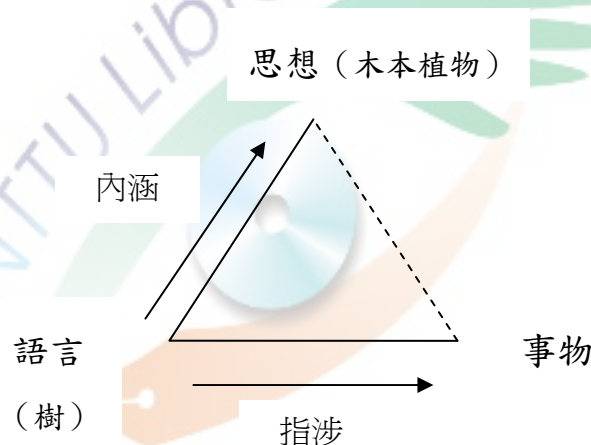


第三節 研究的範圍界定與限制

本研究分析之文本，以大田出版社於 2005 年所出版的柯奈莉亞·馮克作品——《墨水心》，劉興華譯，為主要文本。英文版以 2004 年 The Chicken House 出版 *Inkheart* 為輔。由於文本的原文書 *Tintenherz* 是德文，筆者閱讀上有困難，因此排除德文原文翻譯之探究。

由於「說書人」之論文及期刊極少，論文內容及標題大部分以「說故事」來做研究。因此在尋找期刊及論文方面，較無充裕之文獻資料。在研究的過程中，顯得有點困難，限制了筆者的研究範圍。也因筆者學識及經驗不足，在探究「說書人」的領域上，只能做以下章節的討論。

筆者參考周慶華於《語言研究法》¹⁸中之傳統語義學中的說明圖（如圖一），並將之改良，另建構本論文之分析圖（如圖二）。



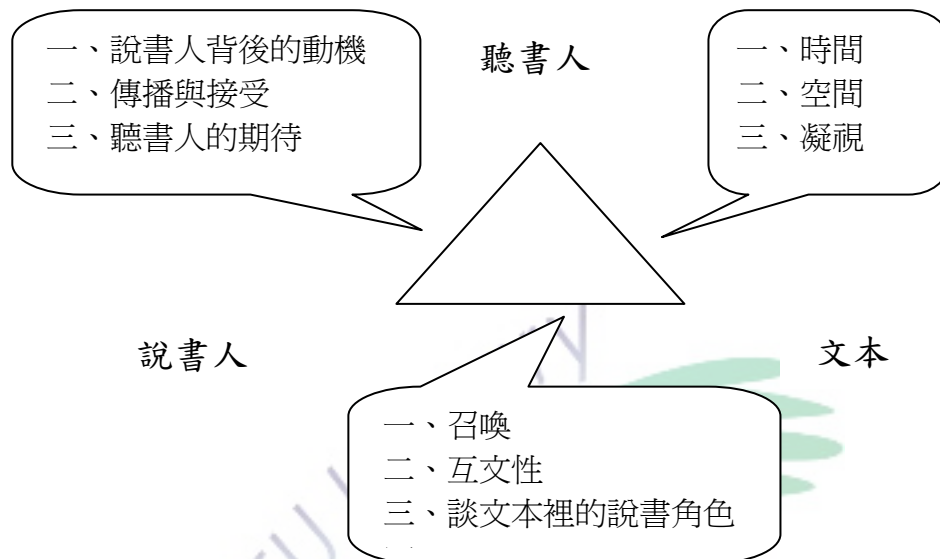
圖一

在這語義三角形中，思想如果要表達樹這種木本植物，就必須選定相關的語言符號（不論是現成還是新創）來表達。而語言符號一但被選定了，它就有內涵和外延等意義可以指稱。根據李安宅於《意義學》¹⁹中的說明：圖中所連兩端事項為實現的代表直接的關係；所連兩端事項為虛線的代表的間接的關係。

¹⁸ 周慶華著。《語言研究法》。台北：紅葉。2004。頁 10。

¹⁹ 李安宅著。《意義學》。台北：台灣商務。1978。

筆者以論文章節架構，另繪製圖二，析論「說書人」、「聽書人」與「文本」之間的關係。三角型的各邊，均代表著雙向關係，但因為雙向關係牽涉到複雜的理論分析，筆者僅就單向部份詳述，至於雙向部份只做少部分的解析。如下說明：



圖二

「說書人」與「聽書人」之間，一如語言與思想之間的內涵，需要有著魅力、情感.....等來聯繫，「說書人」獨特的魅力，自然流露的情感，感動著「聽書人」，彼此之間產生了交流。例如：佛陀說經的真情流露、說書人的停頓技巧.....等。

而「說書人」與「文本」之間靠著臨場感、場域.....等來聯繫。至於「文本」與「聽書人」之間，如同事物與思想，並無直接關係，存在著間接關係。

「說書人」、「聽書人」與「文本」之間有單向的交流，值得一提的是「文本」也會回饋給「說書人」及「聽書人」。

目前筆者只處理下列章節之說明，盼望「說書人」更多文獻資料及筆者有更多時間，繼續完成未說明之部分，將整個說書人再現之架構說明得更完善。



第四節 研究方法

本論文以敘事學、符號學、詮釋學三種研究法來作為研究基礎。

以敘事學來說，故事到底什麼是真的？我們似乎可以反問：我們必須在乎故事真不真實嗎？波赫士在他著名的諾頓講座（Notron Lectures）中曾經提到作者要相信自

已筆下的事情，他說：「我會寫一些故事，而我會寫下這些東西的原因是因為我相信這些事情——這不是相不相信歷史事件真偽的層次而已，而是像有人相信一個夢想或是理念那樣的層次。」²⁰。波赫士老年的時候認為：

在我的故事當中也有真實的事件（而且總是有人告訴我應該把這些事情講清楚），不過我總是認為，有些事情永遠都該要摻雜一些不實的成分才好。把發生的事件一五一十的說出來還有什麼成就可言呢？即使我們覺得這些事情不甚重要，我們多少也都要做點改變；如果我們不這麼做的話，那們我們就不把自己當藝術家看待了，而是把自己當成是記者或是歷史學家了。不過，我認為所有真正的歷史學家也都跟小說家一樣地有想像力。²¹

筆者從波赫士的自說自話裡面看到了兩種態度：第一個態度是說故事的人不說謊。第二個態度是說故事的人天天說謊。這兩個態度看起來好像自相矛盾，但是其實也最能夠說明故事和現實生活的差距。余華說：

由於長久以來過於科學地理解真實，真實似乎只對早餐這類事務有意義，而對深夜月光下某個人敘述的死人復活故事，真實在翌日清晨對它的迴避總是毫不猶豫。……在有人以要求新聞記者眼中的真實，來要求作家眼中的真實時，人們的廣泛擁護也就理所當然了。而我們也因此無法期待文學會出現奇蹟。²²

然而，余華大膽說出許多作者想說的話：我們為什麼繼續寫，是因為我們想要追求奇蹟。

羅布·格里耶（Alain Robbe Grillet, 1922-）認為文學的不斷改變主要在於真實性概念在不斷改變。十九世紀文學造就出來的讀者有其共同的特點，那就是世界對他們而言已經完成和固定下來。他們在各種已經得出的答案裡安全地完成閱讀行為，他們

²⁰ 波赫士（Jorge Luis Borges）著。凱林·安德·米海列斯庫（Calin Andrei Mihailescu）編。陳重仁譯。《波赫士談詩論藝》（*The Craft of Verse*）。台北：時報。2001。頁 144-5。

²¹ 同上。頁 142-3。

²² 余華著。《世事如煙》。台北：遠流。1991。頁 6。

沉浸在不斷被重複的事件的陳舊冒險裡。他們拒絕新的冒險，因為他們懷疑新的冒險是否值得。²³

而波赫士則說：

在十八世紀末或十九世紀初，人類開始會辦故事……愛倫·坡（Edgar Allan Poe, 1809-1849）提過，整篇故事應該是為了最後一句話而創作，而整首詩歌也是為了最後一行而寫。這樣子的寫作原則最後可能會落入在故事中耍花樣的模式，而且十九、二十世紀的作家也幾乎早就已經開發出了所有的情節了。……故事之所以有趣在於故事情節之間的轉換與改寫，而不在於故事情節本身。²⁴

筆者在討論故事的真實與虛構時，藉著故事類型學來說明。故事類型學是提供故事創作和故事接受時「取類」或「判別」所需的資源，而故事敘述學則是在這個基礎上有「進一步」需求所得建構的。它直接關係到故事本身的「玩構」或「衍展」問題，形同故事學的核心。也就是說，故事要經由「敘述」而成就的。當中凡是關於故事形式的考慮、故事技巧的選用和故事風格的形塑等，都要在「敘述」名下得著定位；而有關故事的創作、接受、轉化和傳播等「周邊」的課題，也得（直接或間接的）一並向「敘述」求取門道。於是將它建構成一門學問（故事學的次學科）也就有相當的重要性。²⁵

《墨水心》有著這樣的敘事風格，不僅有說書的敘事技巧，還有多樣的敘事風格。在故事的趣味性上有別於一般的閱讀樂趣，文本的故事性也非常特別。筆者研究之成果中，說書人再現也說明了文本的預言性。然而，文本不僅在敘事風格上需要有此多樣的變化，說書人所具備的條件亦同。

敘述（narration），也稱敘事，是指處理時間序列裡的一系列事件；也就是故事的寫作技巧的總稱。不過，有人卻把敘事獨立出來，而賦予它跟敘述概念不一樣的涵

²³ 余華著。《世事如煙》。台北：遠流。1991。頁 7-8。

²⁴ 波赫士（Jorge Luis Borges）著。凱林·安德·米海列斯庫（Calin Andrei Mihailescu）編。陳重仁譯。《波赫士談詩論藝》（*The Craft of Verse*）。台北：時報。2001。頁 64-5。

²⁵ 周慶華著。《故事學》。台北：五南。2002。頁 99。

義（並以敘事翻譯英語的narrative）；理由是「因為『敘述』指動作或活動，是動詞或表示動作的名詞（類似英語中所謂的『動名詞』），narrative則主要指被敘述出來的東西，因此是一種事實而非活動。這個區分十分重要，因為當代敘述理論或敘述學的基本貢獻之一，就是區分了narrative和narration，（也就是『所敘之事』和『敘述活動』）。我們可以這樣假定，世界上實際發生的一切（事），在尚未被人形諸言語之前，是按照『本來』面貌存在著的；但這樣存在的事件不是narrative，而是story（也就是故事；表現為本來面貌的『故』事，而不是我們通常意義上的『故事』）。當這種意義上的故事被用特定語言加以表述之後，所得的結果才是narrative；就是存在於語言之中的，以一定方式結構起來的，並用一位敘述者由特定角度傳達給讀者（聽眾）的一系列事件。而使這一結果成為可能的活動則謂之narration，就是敘述活動」。²⁶

大多數的現代讀者和作者用「營造真實幻覺」的標準在閱讀並創作作品。我們希望能夠看到具體的職業、清晰的性格與象徵、被滿足的期待、前後一致緊扣結局的情節。我們希望看到不同的度量衡、天空有三個月亮、不同的典章制度和栩栩如生的妖精或巨大機械人。作者精心製作它的橋、它的結尾、它的展開，這些東西純粹是形式上的苛求，是作曲家本事的結果，而這技巧本事並無個性可言，它很難脫離常規，脫離音樂的共同套式。²⁷當我們就事論事地描敘某一事件時，我們往往只能獲得事件的外貌，而其內在的廣闊涵義則昏睡不醒……十九世紀文學經過了輝煌的長途跋涉之後，卻把文學的想像力送上了醫院的病床。²⁸

當我們被自己的經驗所束縛，而且只是企圖拿這種經驗來模擬作品的真實感的時候，作品呈現出來的是一種凝固的現實。不管出現再多吸血鬼、再多外星人，都無法掩蓋這只是一個出現吸血鬼或外星人的寫實故事，它不會帶領我們前往任何遠方。它不會讓我們看到任何正在發生的奇蹟。

昆德拉在《被背叛的遺囑》（*Les testaments trahis*）中不斷強調故事有故事自己的邏輯，不應該用社會道德（它是否敗壞風氣、侮辱神聖），也不應該用功能（是否能匡正時弊、拯救人心）和作者生平（不要把作者性無能與作品反應出的伊底帕斯情

²⁶ 華萊士·馬丁（Wallace Martin）著。伍曉明譯。《當代敘事學》。北京：北京大學。1991。頁324。

²⁷ 米蘭·昆德拉（Milan Kundera）著。余中先譯。《被背叛的遺囑》（*Les testaments trahis*）。上海：譯文。2003。頁159。

²⁸ 余華著。《世事如煙》。台北：遠流。1991。頁7。

節畫上等號)來檢驗它,故事甚至完全不是我們的生活;我們看的是「故事」本身。

而尤其被昆德拉提及的卡夫卡(Franz Kafka,1883-1924)、穆齊爾(Robert Musil,1880-1942)、布洛赫(Ernst Bloch,1885-1977)等小說家對於十九世紀之前的,差不多已被忘得一乾二淨的小說的美學極其敏感:他們將隨筆式的思考引入到小說藝術中;他們使小說構造變得更自由;為離題的神聊重新贏得權利;為小說注入非嚴肅的與遊戲的精神;通過創造無意與社會身分相競爭(以巴爾扎克(Honore de Balzac,1799-1850)的方式)的人物來拒絕心理寫實主義的教條;尤其是他們不想硬塞給讀者一個真實的幻覺,而這硬塞曾是整個小說史下半時的萬能統治者。²⁹

昆德拉藉由卡夫卡對我們眨眼睛,暗示我們通往奇蹟之門的一條密道。

卡夫卡之所以重要,是因為他建立了一種嶄新的寫作方式。透過彷彿寫實主義的細節描寫,寫的卻是毫不相干、意味不明、或者挑明了說:莫名其妙的故事。為什麼一樣是寫小說,這傢伙的腦袋跟別人這麼不一樣?

卡夫卡表現出人的逐漸變形,這是一個平淡而連續的過程,其中的言詞沒有一個是敘述人能解釋清楚的,因為他也像讀者一樣受到了不可理解的現象世界所影響,這個世界就像夢幻一樣奇怪。卡夫卡世界的夢幻色彩不在於它「超現實」——「超自然事物」只在他的早期中篇小說裡出現過——而在於以不斷出現的大量精確細節為基礎的結構原則。任何理性的解釋都不能說明這些細節,人們永遠不能把握住它們,也不能對它們習以為常,因為所有解謎的嘗試都被挫敗了。³⁰他通常喜歡用第一人稱來進行敘述,或者用主角的觀點來陳述故事。角色並非無所不知,也並非不能解釋它們目睹的事件,但是敘述者對各種情勢的反應卻很出乎意料,於是他也就這樣或那樣地與我們疏遠了。

閱讀卡夫卡作品的時候,最容易被掌握到的與其說是情節,還不如說是籠罩全局那種不知從何說起的,莫名其妙的巨大力量。人們似乎可以籠統的把它稱為「命運」或「至高無上的權威」,這種力量的可怕在於,人們似乎永遠搞不清楚究竟他是什麼,人們沒有辦法給他名字,故事裡的角色也不能,而人們只能看著狀況像是一條拉鍊壞

²⁹ 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著。余中先譯。《被背叛的遺囑》(*Les testaments trahis*)。上海:譯文。2003。頁78。

³⁰ 凱澤爾·沃爾夫岡(Kayser Wolfgang)著。曾忠祿、鍾祥荔譯。《美人與野獸——文學藝術中的怪誕》(*The Grotesque in Art and Literature*)。台北:久大。1991。頁176。

掉的褲子失控地向下滑去。我們突然感覺到這個世界不再是我們的世界，也就在這個時候，人們突然發現脫離了地球的重力和歷史的規則。

凱澤爾（Kayser Wolfgang, 1906-1960）提出了一個相當有趣的怪誕理論，可以在某種程度上幫助我們分辨這種力量的來源究竟是什麼？他把怪誕分成「夢幻」怪誕和「喜劇」怪誕。夢幻怪誕起源於波希（Hieronymus Bosch, 1450-1516）和布魯格爾（Bruegel Pieter ca, 1525-1569），這些畫作中每個部分都充滿了魑魅魍魎，而且恐怖常常從張著大口的、翻滾和貪婪的空間本身散發出來。喜劇性的怪誕則如霍加斯（William Hogarth, 1697-1764）的作品，是通過諷刺、漫畫和極端的畸變等方式來實現。他用一句話來總結怪誕的定義：怪誕是異化的世界。

雖然童話的世界也很奇怪和陌生，不過它沒有異化，其中我們認為平常和自然的成分沒有突然地變得怪異和邪惡起來。意外和驚奇是怪誕的基本要素，文學和藝術中的怪誕出現在一個情景或生機勃勃的場面，絕對不是靜止的，而是活躍的，即將爆發的時刻。或至少對卡夫卡來說，是劍拔弩張的情勢。人們之所以感到震驚和恐懼是因為我們的世界已變得不可靠，人們不可能生存在這個面目全非的世界裡。怪誕所傾注的與其說是對死亡的恐懼，還不如說是對生活的恐懼。

表現在具體的形象上，透過混融異質元素的技巧，植物和動物合而為一、人和非人的物品混合、岌岌可危的生活工具被突顯，在人類不能涉足之處活動的生物（蛇、蝙蝠或蜘蛛）在爬行、精神錯亂者彷彿被邪惡的非人力量附身、人的情緒被誇張地放大或扭曲、人類的生命被剝奪（例如和人一模一樣的殭屍）或機械物質被賦予生命（例如傀儡或面具）……世界越來越離人類遠去，怪誕也就開始在作者的筆下一步一步甦醒過來。

但是，究竟是誰導致世界的異化，是誰宣告他在這壓倒一切的邪惡勢力中的存在呢？直到現在我們才進入到畸型世界激起的恐怖最深處。凱澤爾說：「這些問題仍然沒有答案。啓示錄式的怪獸從地獄裡鑽出，惡魔侵襲我們，如果我們能夠說出這些鬼神的名字，並把它們置放到宇宙秩序之中，怪誕就會喪失它的本體特性。」³¹怪誕是不可說，也不可解釋的，一旦我們能夠解釋它的原因，說出它的真名的時候，怪誕的

³¹ 凱澤爾·沃爾夫岡（Kayser Wolfgang）著。曾忠祿、鍾祥荔譯《美人與野獸——文學藝術中的怪誕》（*The Grotesque in Art and Literature*）。台北：久大。1991。頁 223。

魔力就此消失。而奇蹟也不復存在。

昆德拉認為十九世紀巴爾札克和杜斯妥也夫斯基（Feodor Mikhailovich Dostoyevsky, 1821-1881）的寫作方式是戲劇性的。在十九世紀初期，場景構成了小說構成的基本因素，小說被解構成一系列場景；一切與這一系列的場景不相關的東西、一切非場景的東西都被認為是次要的，甚至是多餘的。小說像是一個非常豐富充實的劇本。小說被人為地濃縮和集中，並以一種完全非現實的嚴密邏輯發展（以便使利益與激情的衝突明朗化）；為了表達一切基本的東西（對動作及其意義的明白易懂而言），它就必須放棄一切「非基本」的東西，也就是說放棄一切平凡、日常、普通的東西，放棄偶然的或簡單氛圍之類的東西。³²一切都要被說清楚，於是一切也就凝固了。我們以為我們看到的是寫實，其實往往是最不自然的結果。

於是人們發現了一種不同的寫作方式，它是那麼新鮮又那麼古老，彷彿是流傳千年的神話。人們可以不關心書中人物的職業身分，因為看不出那些所謂性格鮮明的人物身上有多少藝術價值。那些具有所謂性格的人物幾乎都可以用一些抽象的長用語辭來概括，即開朗、狡猾、厚道、憂鬱等等。顯而易見，性格關心的是人的外表而非內心，而且經常粗暴的干涉作家試圖進一步深入人的複雜層面的努力。因此人物的慾望比性格更能代表一個人的存在價值。

人物和河流、陽光一樣，在作品中都只是道具而已，各種元素在作品中相互作用，展現出象徵的存在。當人們不會去追究嫦娥奔月有什麼意義的時候，我們又為什麼要追究故事要有什麼意義呢？當故事被說白了，當一切都被解釋的時候，奇蹟就消失了。所以怪誕作者不必、也不可能提供什麼含意，它不必轉移我們對荒誕的注意力。當人們不再企圖用心理寫實的十九世紀觀點來寫作，人們反而更能超越其習以為常的世界。

然後人們就能夠到達幻想的遠方。人們就能發現筆下的奇蹟。

符號學是一種描述性的語文研究法。所謂描述性的語文研究法，表面上大約是「純」作相關的語言現象或以語文形式存在的事物的指陳或描繪；而所指陳或描繪的層面可以遍及語文現象或以語言形式存在的事物的源流、結構、形式／意義、譜系等

³² 米蘭·昆德拉（Milan Kundera）著。余中先譯。《被背叛的遺囑》（*Les testaments trahis*）。上海：譯文。2003。頁 19。

等。換句話說，這類語文研究法在施用上，或者牽涉語文現象或以語文形式存在的事物的源流，或者牽涉語文現象或以語文形式存在的事物的結構，或者牽涉語文現象或以語文形式存在的事物的形式／意義，或者牽涉語文現象或以語文形式存在的事物的譜系……可以各取所需或各崇所好。³³

羅蘭·巴特曾在《符號學要義》(*Elements of Semiology*)中指出：符號學方法是研究符號的方法。當中符號，包括一般符號與語言符號；而一般符號，又包括自然物的表象和人造物的表象以及人爲的記號等等。它的基本觀念是：所有的傳播、溝通的活動，都是以符號爲媒介；而所要研究的就是該符號的本質及其發展變化規律，還有該符號的意義以及該符號和人類多種活動之間的關係等等。³⁴

不過這種方法的運用經常受限於研究者的「視野」而有不同的側重點。有的著重在符號的物質性（此地指語法和語義等）及其被使用的情況（此地指語用）的探討，所形成的一套分深度性的符號學已經自成一個領域。有的著重在符號的表義過程及資訊交流等層面的探討：它所「廣涵」和「深掘」的作法，不啻要把語言符號學、結構語言學和形式主義等「原」分散開來的東西重新總攝在一起。有的著重在符號生產的社會文化背景的探討（特指論者所徵引的沃洛希諾夫這一流派所做的研究），所成就的可以說是深度性符號學；而它在當代學術競技中所略見日漸要「所向批靡」的態勢，也無異宣告了一個新符號學典範的誕生。

以上所舉只是犖犖大者，還不足以窮盡符號學方法在被運用的過程中所會出現的狀況。因此，符號學的運用，最終不是要把作品「累積」爲任何一個給人以整體概念的東西，而是要展示作品的鬆散和支離破碎的狀況。換句話說，它意味著作品更類似一個沒有盡頭的「構成」過程而不是一個結構，而正是研究本身在進行這種構成。³⁵

以詮釋學來看，是一種詮釋性的語文研究法。所謂詮釋性的語言研究法，表面上約略是「兼」作相關的語文現象或以語文形式存在的事物的解析；而所解析的層面，也可以遍及語文現象或以語文形式存在的事物所內蘊的心理因素、社會背景、意識作用、世界觀／存在處境等等。換句話說，這類語文研究法在施用上，或者牽涉語文現

³³ 周慶華著。《語文研究法》。台北：紅葉。2004。頁 50-1。

³⁴ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著。洪顯勝譯。《符號學要義》(*Elements of Semiology*)。台北：南方。1988。譯序頁 4。

³⁵ 伊格爾頓 (Terry Eagleton) 著。聶振雄等譯。《當代文學理論導論》(*Literary Theory: An Introduction*)。香港：旭日。1987。頁 134-5。

象或以語文形式存在的事物所內蘊的心理因素，或者牽涉語文現象或以語文形式存在的事物所內蘊的意識作用，或者牽涉語文現象或以語文形式存在的事物所內蘊的世界觀／存在處境……也可以各取所需或各崇所好。³⁶

詮釋學的方法，是解析語文現象或以語文形式存在的事物所內蘊的意義。這在中西方都有淵源的傳統：如在中國傳統上是由於要說解《詩》、《書》等典籍所引發的；而在西方傳統上（尤其是古希臘時代）是爲了要闡發神諭和詩作所引發的。³⁷雖然如此，中西方人運用這種方法的過程中，卻彼此逐漸拉大了距離。

就以實際運用所預設的相關討論爲例，這種距離約有三個層面可以分疏：首先，中國人的論點，多半集中詮釋學的對象和運作上。對於詮釋的本身是什麼以及詮釋是怎麼可能的等問題，可以說都很少觸及；而這些在西方從中古以來，一直就是眾人關注的重點。其次，中國人有關詮釋的意見，多簡略片段，且跟其他論說混雜或表現在實際的注疏或評點中，極少有成體系的專著；而這在西方從亞里斯多德（Aristotle, BC384-322）〈論詮釋〉一文以下，相關的專文和專書卻多得不可勝數。最後，中國自古來所引發的詮釋課題，始終沒有大幅的改變；但在西方相同課題卻關聯著語言學、哲學、心理學、社會學、宗教學、文學、藝術等領域，隨著時代的脈動而「翻滾」向前，到現在還處在變動或進展之中。

如果從「現實需求」的角度來看，中西方人處理詮釋課題的差別不論是出於偶然還是別有原因，大致上已經沒有深究的必要；但對於詮釋課題到底被討論到什麼層次以及還有那些未竟的地方，這是當今仍然困惑於詮釋或有待精進詮釋的研究者來說，顯然是一個迫切須要知道的訊息。而這大略可以分成三方面來談：

一、詮釋的本身是什麼

這向來有兩種不同的主張：一種是把詮釋當作解說某一對象時的智力操作，本身具有認識論和方法論上的意義；一種是把詮釋當作彰顯存有的方式，本身具有本體論上的意義。前者從古希臘人的解說神諭到中古時期人的注釋《聖經》，到近代狄爾泰（W.C.L.Dilthey, 1833-1911）確立爲人文學科特殊方法等所謂傳統詮釋學，都這樣看

³⁶ 周慶華著。《語文研究法》。台北：紅葉。2004。頁 80-1。

³⁷ 帕馬（Richard Palmer）著。嚴平譯。《詮釋學》（*Hermeneutics*）。台北：桂冠。1992。頁 13-6。

待或實際體現著；後者從當代海德格（M.Heidegger,1889-1976）受到胡塞爾（Edmund Husserl,1859~1938）現象學的啓示，而肯定它爲人存在的方式，到伽達瑪（H.G.Gadamer,1900-2002）繼承海德格說法而強調他的普遍性等所謂哲學詮釋學，也一致深信不疑，並有意取代前說。然而這兩種主張，並不如一般人所認爲的足以構成相互的對立。因爲他們真正的差別在於詮釋所要了解或獲得的對象，而不在於一個是人文學科的一般方法，另一個是彰顯存有的方式。

第二：詮釋的對象有那些

這裡當可以再分成詮釋所要實現或作用的對象和詮釋所要了解畫獲得的對象兩部份。前者有所謂語言性符號和非語言性符號的區別，而通常都專指語言性符號；正是它建構人文學科、社會學科和自然學科等精神和物質世界。後者就是揭示自語言性符號所擁有或所蘊含的「意義」，這一部分最多爭論：如在語言哲學上，就有「指涉論的」、「意念論的」和「行爲論的」等不同的取向³⁸；但這都還沒有涉及體現在語言性符號中有關存在者的存在活動和存有者所不知不覺的個人潛意識及集體潛意識等，他們經由詮釋學和批判學等的發露後，也應該一起併入「意義」的行列。³⁹

第三：詮釋的實踐如何可能

過去有兩種「詮釋循環」說：一種就語言性符號被詮釋時的現象來說，個別詞語的意義必須在了解或獲得文本整體的意義後才能瞭解或獲得，而在了解或獲得文本整體的意義之前又必須從個別詞語開始，這同時還要受到研究者個人所擁有的知識和經驗的制約。⁴⁰一種就是詮釋作爲存有的本體論特徵之一來說，文本的意義結構全緣於研究者「前有」、「前見」、「前設」以及「歷史性」等所構成的前結構。前者由傳統詮釋學所提出，後者由哲學詮釋學提出，大體都滿符合「事實」的。但是我們不必要將這兩種詮釋循環視爲彼此對立，反而要把它們合併來作爲詮釋所有可能的理論基

³⁸ 艾斯頓（William Payne Alston）著。何秀煌譯。《語言的哲學》（*philosophy of language*）。台北：三民。1997。

³⁹ 周慶華著。《語文研究法》。台北：紅葉。2004。頁 104-5。

⁴⁰ 張汝倫著。《意義的探究——當代西方詮釋學》。台北：谷風。1988。頁 37。

礎。⁴¹

說故事是一種口頭語言藝術，因此語言的運用十分重要。然而說故事時所要使用的語言，絕不僅僅是一般觀念中的口頭聲音語，相反的，它包含了更豐富的內涵。林文寶在《兒童文學故事體寫作論》中曾提到，說故事乃屬於完整的語言行為。⁴²並進一步分析，所謂「完整的語言行為」包括有「語言性」和「超語言性」的成分：語言性部分是擔任敘述的角色；而超語言性部分（說話時的音色、高低、快慢及伴隨的手勢等）則洩漏著抒情及社會性的品質。⁴³

一個故事要說得巧妙而動人心，就要注意「完整語言」的表達，不只在語言本身，也在語言之外、和語言一同出現的超語言性部分。因為，聽故事畢竟和閱讀是大不相同的。就算是同一個故事，聽別人講述出來所接收到的訊息，遠比自己直接閱讀文本要複雜得多。你不只聽到了實際說出來的故事，還聽到了說故事的人想要表達的故事，以及對聽故事者造成影響的故事。⁴⁴而且這三者之間會相互影響，甚至其中一個會蓋過另外一個。或許這就是受到書面文本所沒有的超語言性成分的影響。

劉守華在《故事學綱要》中提到：文藝學家指出：「有聲的文本更多地從感情上被知覺，而閱讀的文本更多地從理性上被知覺。」「音響能夠使語言形象不借仲介地，有語調地體現和傳達人的情感、體驗和情緒。」所以口頭文學傳達得感情資訊比書面文學無可比擬得要豐富得多。⁴⁵

由此可知，語言包括語言性成分和超語言性成分，是說故事的靈魂所在。的確，用語言敘述事情的活動是非常奇妙的。然則，在說故事的時候，又該如何自覺地來駕馭語言呢？以下分語言成分與超語言成分來討論。

一、語言成分

說故事是口頭語言藝術，對於語言的運用必須非常字斟句酌，對於語言的運用，

⁴¹ 周慶華著。《佛學新視野》。台北：東大。1997。頁 5-14、94-6。

⁴² 林文寶著。《兒童文學故事體寫作論》。台北：毛毛蟲兒童哲學基金會。2002。頁 134。

⁴³ 同上。頁 134-5。

⁴⁴ 蘇珊·恩傑（Susan Engel）著。黃孟嬌譯。《孩子說的故事》（*The Stories Children Tell*）。台北：成長文教基金會。2002。頁 75。

⁴⁵ 劉守華著。《故事學綱要》。湖北：華中師大。1988。頁 191。

說故事者不可不慎。何承偉於《故事基本理論及其寫作技巧》一書中提到，運用得好的口頭語言標準是「生動、形象、通俗、準確、上口」。⁴⁶何承偉並無設定說故事的對象。而陳正治則特別針對兒童這個對象群，提出兒童文學故事體所應具備的語言特徵。從故事語言應針對兒童語言或閱讀程度，妥當的表達故事內容，並使它達到藝術化的任務來看，它應具備的特徵是：淺顯、準確、意象和有味。淺顯和準確是屬於故事語言的基本，具備這兩個條件，才能妥當的表達故事內容；意象和有味是屬於積極要項，具備這兩個條件，才能使故事達到生動和藝術化的境界。⁴⁷

筆者比較上述兩位學者的看法，發現其實他們的說法非常接近，例如兩個人都提到「準確」的原則，而「意象」等同於「形象」，「淺顯」和「通俗」的意思是接近的。

二、超語言成分

活用淺顯、準確、上口及意象的語言來說故事，是說好一個故事首先要注意的語言運用原則。但是說故事和寫作最大的不同是，說故事的人要直接面對聽眾，聽眾從說故事者身上所接收到的，絕對不只有語言成分，更有伴隨著語言一起出現的超語言成分，這些超語言成分對語言的傳達具有絕對的影響力。古人說「意在言外」，未嘗不可說是超語言成分的影響力。既然超語言成分在日常生活對話中都能扮演如此重要的角色，在說故事的時候更要注重。

超語言成分包括有重音和停頓、眼神、感情、聲調、手勢動作、表情等。所謂重音，就是重而強的音節，這是相對於輕音來說的。人們說話時是不會每個音節的音都一樣輕重的。機器人講話之所以讓人聽來奇怪，甚至聽不懂，主要原因在於機器人講話沒有輕重音的分別。就連最基本的詞彙都有輕重音的分別。

因此，孫敬修說：「所謂語句重音，是指我們講故事或說話時，把能夠強調我們說話的意思和感情的某個字、某個詞，或幾個詞著重地讀出來。語句重音是在詞重音的基礎上產生出來的。」⁴⁸

孫敬修又將語句重音分為邏輯重音和感情重音。注意邏輯重音，就是要重讀句子

⁴⁶ 何承偉主編。《故事基本理論及其寫作技巧》。北京：大眾文藝。1993。頁 379。

⁴⁷ 陳正治。〈故事體的語言研究〉《靜宜大學第一屆兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》。台中：靜宜大學。1992。頁 1。

⁴⁸ 孫敬修、孝君著。《怎樣講故事》。北京：語文。1990。頁 33。

中能夠突出主要思想或特殊涵義的字或詞；而感情重音則是爲了表達感情的需要而對句中的某些字詞加以強調。邏輯重音和感情重音在說故事的時候常常是重疊在一起的，因爲邏輯上要強調的地方，往往也是感情上強烈的地方。⁴⁹

然而，值得注意的是：所有重音的表現不一定都要重讀。事實上，在句子中該強調的地方輕讀或突然放慢，反而更能收到震撼的效果。句子重音的存在和內容情境密切相關，不同的內容情境就會產生不同的重音。說故事時若要準確地傳達故事中的意思和情感，重音一定要表達得當，重音若要表達得當，則說故事者一定要對故事的內容、情境等深入瞭解，才不會輕重不分，影響故事意義和情感的傳達。

人們講話會有停頓，最基本的是順應生理的需求。氣不足了，講話自然會中斷。但是，有兩種需要會使人們在講話的時候停頓，一個是邏輯的需要，一個是感情的需要。

邏輯的停頓可以讓我們把句子的意思表達得更清楚，一般書面文字上的標點符號，基本上就是爲了邏輯的需要而存在的，不管是逗號、句號或頓號等等，都有各自的停頓時間，該停的地方就要停，該連的地方就要連，否則意思會完全混亂掉。感情的停頓則是說故事的人順乎感情的驅使，自然地在句子的某些地方停頓。感情需要的停頓沒有一定的規則可循，全在於說故事者有沒有投入感情在敘述上。如果停頓運用的當，雖然沒有隻言片語，但其中所含載的情感和資訊之豐富，遠非語言所能企及。

在故事說到令人動容之處，說故事者突然停頓下來，現場一陣靜默，說故事的人注視著聽眾，彼此心領神會，默默地咀嚼故事所帶來的感動。此時在聽眾心中湧起的，是一種被瞭解的溫暖，而這種感受，將使聽眾更樂意敞開心胸，投入說故事者所營造的故事氛圍中。然而，這種人與人交流的美好感受，正是說故事的魅力所在。

停頓可以幫助說故事者和聽眾的情感交流，但是最能做到這一點的，當眼神莫屬。眼睛所透露出來的眼神，會洩漏一個人的感情。有時候人們可以不說一句話，彼此相望一眼，馬上就能察覺對方的情感。

此外，孫敬修也提到：「我們可以利用眼神來介紹故事中人物的場景和位置。」⁵⁰例如說到高空飛鳥，可以往上看；說到水裡遊魚，可以向下瞧。要做到逼真，得先說

⁴⁹ 同上。頁 33-5。

⁵⁰ 孫敬修、孝君著。《怎樣講故事》。北京：語文。1990。頁 46。

故事的人自己先在心中對故事有著鮮明的想像，才能夠把這種想像利用眼神鮮明地傳達給聽眾。

除了以上所介紹的重音、停頓和眼神之外，超語言成分上有聲調、表情、動作等等。其實，這些超語言成分都是自然而然地伴隨著語言一起出現的，沒有一定的規則可以遵循。如果說故事者沒有真心地投入他所講的故事，反而提心吊膽地提醒自己現在表情該怎麼做，手勢該怎麼擺，眼睛該看哪裡，現在又要用什麼聲調，那只會讓故事說得一團糟。但是，如果說故事的人真心喜歡他所講述的故事，並且渴望和他人分享心中對故事的感動，他自然會投入感情去講故事，也就自然會有適當的表情、動作和聲調。⁵¹

故事敘述學在故事學中經常被獨立成一個領域。換句話說，故事學的其他次學科固然可以在存而不論故事敘述問題的情況下獨自「發論」，但一旦要涉及「故事如何如何」時，卻不得不借助故事敘述學所提供的資源，以至故事敘述學的別為建構和它為故事學所起領航的作用，也就相當的必要性和必須予以十分的重視。

然而，任何書寫成章的都只是個「文本」，而文本掩蓋的東西和它表達出來的一樣多。我們不應當只從字面讀它，也不應當只顧到如何發掘作者的意圖。同時文本也必須被解構，必須找出思路或情節之中的空白處、缺口、間斷；而一旦找到這些，就可以窺見深藏在文本之中的自相矛盾、顛倒、隱密，也就是我們可以發現書寫布滿倒錯，反映出某一文化內含有的「狡詐不實」。此外，既然一個文本可以用不同的方式來讀，那麼語言就缺乏穩定性，而作者也無力控制讀者，只得任由讀者用想像力重構作者所寫下的文字。⁵²

第二章 尋找馮克及其說書的藍本

第一節 相關說書之論述

⁵¹ 洪曉菁撰。《說故事研究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2000。頁 58-68。

⁵² 艾坡比 (J.Appleby) 等著。薛絢譯。《歷史的真相》(Telling the Truth about history)。台北：正中。1996。頁 247。

大部份的學者認為，人類說故事的歷史比文字的發明還要早，換句話說，人類在未開化的草莽時代，一有語言，即有可能述說故事。傅修延認為：「敘述是人類與生俱來的一種行為或本領。遠古的岩洞裡，在火堆的照耀下，在洞外野獸的嚎叫聲中，人們便是靠講述故事度過那漫漫長夜。」⁵³，在這樣一個粗獷的原始環境中，人類每天一睜開雙眼，必須與毒蛇猛獸搏鬥以求的生存的空間，並和天地間無法預測的風雨雷電對抗，原始人想要說故事的慾望，是因為怎樣的一個動機或情況而導引出的呢？

何秀煌也在《語言與人性——記號人性論闡釋》一書中說到：

「人類講故事的傳統雖然源遠流長，但一開始並不是以如此的面貌出現的。在那一切活動幾乎都是以求生存為主的年代，人和人的合作繫乎生命的安危。為了要能通力合作，人類一定要彼此溝通，或是教導技能，或是警告危險，或是傳遞經驗……靠著這樣的傳達交流，人類逐漸改善自己的生活。當人們不再需要將全副精神和力量耗在求生存的實務工作上時，人與人之間的傳達內容，也自然地從以實務為目的，進一步發展到講述充滿想像力的故事。這些故事，或激起人類的好奇心，或振奮精神，或減輕痛苦……」⁵⁴

筆者認為，人類在講故事的過程中認識了自己，也讓自己成長。當人類的語言從實際的溝通與傳達進一步轉化為充滿幻想的故事時，神話就產生了。然而，原始人類對客觀世界的認識是極為幼稚的。大自然中的種種變化，諸如日升月落、風雨雷電、甚或人類的生老病死等，在在使他們迷惑、驚奇、以至於恐懼。為了排除這種不安，原始人類迫切地渴望認識自然，解釋自然。他們以自己為依據，想像自然界的一切也都和人類一樣有生命、有意志，並且受到萬能天神的主宰。在這種「萬物有靈論」的思想支配下，自然界中的一切都被人格化以及神格化了。原始人類把這種認識自然、征服自然的渴望，化為生動的想像和具體的情節，並且講述出來。⁵⁵

佛斯特（E. M. Forster, 1897-1970）認為，故事的產生，來自於人類原始的好奇心。

⁵³ 傅修延著。《講故事的奧秘》。南昌：百花洲文藝。1993。頁 6。

⁵⁴ 何秀煌著。《語言與人性——記號人性論闡釋》。台北：台灣書店。1998。

⁵⁵ 何承偉主編。《故事基本理論及其寫作技巧》。北京：大眾文藝。1993。頁 5-6。

原始的聽眾是一群腦袋昏昏搖搖的野蠻人，圍著營火打哈欠，被大象和犀牛弄得精疲力盡，唯一能使他們清醒的就是故事中的懸疑——下面又發生了什麼？又說：「故事是原始即有的，可回溯到文學的起源，閱讀尚未開始之時，所以它直接訴諸我們的原始本能。」⁵⁶然而，這個原始的本能，指的是好奇心。

裴羅斯基 (Anne Pellowski, 1933-) 認為原始人類說故事應當不只為了娛樂或好奇心的滿足，並將說故事的起源歸納為以下六種：

- 一、起源於人類自我娛樂的需求。
- 二、滿足解釋週遭自然世界的需求。
- 三、來自於宗教的需求，或為瞭解釋超自然。
- 四、為了分享人類彼此間的經驗。
- 五、透過音樂、語言來實踐對美調和的需求。
- 六、為了紀錄祖先的行誼或是源自期望祖先的事蹟於不朽。⁵⁷

裴羅斯基設想了許多人類說故事的起源之可能原因，他認為人類除了娛樂需求的滿足之外，更有可能是為了滿足人類溝通、紀錄、解釋自然或超自然、甚至是人類天生對美與藝術的追尋的就是說故事。裴羅斯基對故事起源的說法，部分地說明瞭神話的起源，而神話正是目前人類文化遺產中流傳下來的最古老的故事。

蘇珊·恩傑 (Susan Engel, 1946-) 在《孩子說的故事：瞭解童年的敘事》(*The stories children tell: making sense of the narratives of childhood*) 一書中，詳細研究了孩子如何從牙牙學語到用簡單的字句表達、溝通，到講出一個有開頭、過程與結尾，具有完整架構故事的過程。蘇珊·恩傑得到一個結論：藉著說故事這種口頭敘事活動，孩子們發現，經驗可以被記憶、延展或傳達，並藉此幫助他們發現自我，建構世界，增進對世界的瞭解。⁵⁸如果美國心理學家霍爾 (Granville Stanley Hall, 1844-1924) 的「行為複演說」(recapitulation theory)⁵⁹成立的話，也就是說，若兒童的行為，真是人類進

⁵⁶ 佛斯特 (E.M. Forster) 著。李文彬譯《小說面面觀》(*Aspects of the Novel*)。台北：志文。2002。頁 58-9。

⁵⁷ 鍾家瑄撰。《說故事之研究》。國立台灣大學圖書資訊研究所碩士論文。1992 年。頁 27。原文出自 Anne Pellowski. *Drawing Stories From Around The World And A Sampling Of European Handkerchief Stories*. Libraries Unlimited Inc. 2005.

⁵⁸ 蘇珊·恩傑 (Susan Engel) 著。黃孟嬌譯。《孩子說的故事》(*The Stories Children Tell*)。台北：成長文教基金會。2002。

⁵⁹ 「覆演說」(recapitulation theory)：霍爾深受達爾文進化論的影響。他認為兒童心理發展是對人類種

化現象的複演，則我們不妨可以大膽假設，原始人類從靠手勢、表情，或無意義的聲音來自我表現及溝通，到最後慢慢組織語言來敘述，除了滿足一切傳達、娛樂等外在需求之外，相信更大的內趨力，是在滿足發現自我及建構世界的成就感。

所以蘇珊·恩傑說道：「故事一直在人與人之間流傳，反映出人的價值觀和詮釋，以及說故事的人和聽故事的人的想法。」

除了和一般動物無異的生理進化之外，說故事的傳統帶領著人類進一步認識以及建構自己的文化，人類因此能在智力及人性上有了長足的發展，並且擺脫茹毛飲血的野蠻生活，建立高度文明。說故事對於原始人類的意義，不啻是在漫長而艱辛的匍匐行進中，發現一雙可以讓自己飛起來的翅膀！⁶⁰

門巋、張燕瑾於《中國俗文學史》一書中提到：話即故事，說話即講說故事，或曰說書。說話藝人講說故事的底本即話本。說話藝術由來已久，據劉向《列女傳·母儀傳·周室三母》載，遠在周朝初年就有瞽人向婦女頌詩、道正事。「道正事」即講故事。這是有關「說話」的最早記載。⁶¹

關於紀錄漢朝（約BC206-221）說故事活動的記載可在《漢書·藝文志》中發現如下的紀錄：小說家者流，蓋出於稗官，街頭巷語，道聽塗說者所造也。⁶²能在大街小巷中讓人們一再覆述，口耳相傳的資料，想來必是具備了「故事」所應有的懸疑、趣味等要素，且能夠吸引人們聽了之後還會想把這個故事告訴另外一個人的慾望。

以上述條資料雖然在過去學者們的研究中時常被引出來作為說故事活動存在的證據，但是一般公認較為可靠的記載，則隋代侯白《啓顏錄》：

白在散官，隸屬楊素。愛其能劇談。每上番日，即令談戲弄。或從旦至晚，始得歸。纔出省門，即逢素子玄感。乃云：「侯秀才，可以玄感說一箇好話。」白被留連，不獲已。乃云：「有一大蟲，欲向野中覓肉」。⁶³

「說一個好話」，即是講一個好聽的故事。是怎樣的故事呢？其大概是講一隻老

族發展歷史的重演即所謂的複演說。

⁶⁰ 洪曉菁撰。《說故事研究》。國立台東大學兒童文學研究所碩士論文。2000年。頁36-9。

⁶¹ 門巋、張燕瑾著。《中國俗文學史》。台北：文津。1995。頁146。

⁶² 班固作。《漢書》冊二。台北：鼎文。1991。頁1745。

⁶³ 已散失。佚文見李昉等編。《太平廣記》卷二百四十八。台南：平平。1975。頁1920。

虎捕殺獵物的經過的故事。門巋、張燕瑾於《中國俗文學史》一書中也提到：隋代說話藝術進一步發展，據《太平廣記》卷二四八引侯白《啓顏錄》云，楊素及其子玄感都喜歡侯白的說話。⁶⁴

說話作為一種民間伎藝，興起於唐代。唐代佛教寺院中流行的俗講，多為歷史故事和民間故事一類的變文，如《漢將王陵變》、《季布罵陣詞文》、《秋胡小說》、《韓擒虎話本》、《張義潮變文》、《張淮深變文》……等。唐代除這種說唱性質的俗講外，在民間已經產生了說話伎藝。段成式《酉陽雜俎》續集四〈貶誤〉篇記載：「予太和末，因弟生日，觀雜戲。有市人小說，呼扁鵲作『徧鵲』，字上聲。……」列於雜戲中的市人小說，當即職業性說話人的伎藝。⁶⁵唐元稹《酬翰林白學士代書一百韻》有「翰墨題名盡，光陰聽話移」的詩句。原註云：「樂天每與予遊從，無不書名屋壁。又嘗於新昌宅說《一枝花》話，自寅至巳猶未畢詞也。」《一枝花》就是白行簡所寫傳奇小說《李娃傳》的故事。說這一故事時，「自寅至巳猶未畢詞」可見其不象《李娃傳》那樣粗略，必然極盡增飾鋪衍之能事，也可知當時的說話藝術已十分生動細膩。⁶⁶另外，郭湜《高力士外傳》記載唐玄宗退位以後，「每日上皇與高公親看掃除庭院，芟薙草木。或講經論議，轉變說話，雖不近文律，終冀悅聖情。」⁶⁷說明說話伎藝已經流入宮廷。這些記載都在唐代中葉安史之亂以後，與寺院中俗講的興盛屬同一時期，從中也可約略考知說話伎藝對俗講的影響。

說話伎藝繁榮興盛於兩宋時代。宋代繼五代干戈擾攘之後，建立起統一的封建王朝。隨著商業的繁榮，城市的擴展，市民階層迅速壯大。為適應市民階層的要求，城市裏遍立瓦肆勾欄以為娛樂場所，其中最流行的伎藝便是說話。《東京夢華錄》記述汴京（今開封）勾欄中說話藝人有講史七人，小說六人，說諢話一人。⁶⁸另外在閭裏坊巷之間也有說話藝人活動，蘇軾《東坡志林》記載：「塗巷中小兒薄劣，其家所厭苦，輒與錢，令聚坐聽說古話。至說三國事，聞劉玄德敗，輒蹙有出涕者；聞曹操敗，即喜唱快。」⁶⁹至宋高宗南渡以後，都城臨安（今杭州）的城、郊區迅速拓展，人口

⁶⁴ 門巋、張燕瑾著。《中國俗文學史》。台北：文津。1995。頁 146。

⁶⁵ 段成式撰。《酉陽雜俎續集》。台北：源流。1983。

⁶⁶ 汪國垣編。《唐人傳奇小說》。台北：世界書局。2000。

⁶⁷ 郭湜撰。《高力士外傳》。上海：古籍。1985。

⁶⁸ 孟元老撰。《東京夢華錄》。山東：友誼。2001。

⁶⁹ 蘇軾撰。喬麗華點評。《東坡志林》。山東：青島。2002。頁 14。

增加數十倍，成爲一個龐大的消費城市，百戲伎藝更爲興盛。周密《武林舊事》卷六《諸色伎藝人》條記載，勾欄及宮廷中演史藝人二十三人，小說藝人五十二人，說經、誦經藝人十七人，說誦話藝人一人。也有一些無名的路歧藝人進不了勾欄，只在城市廣場上和鄉村做場獻藝，叫做「打野呵」；此外還有在茶肆、廟會、私人宅第中獻藝者。⁷⁰

另外，小說藝人朱修、孫奇等都曾在德壽宮獻藝，得到高宗的賞識。宮廷中除了召喚說話藝人進宮供奉以外，還有一些內宮的近侍也會演述小說，如《三朝北盟彙編》卷一四九記載內侍綱編撰邵青起義及受招安的故事爲小說，爲高宗演述，使高宗知道邵青及其部屬忠詐、強弱之本末。⁷¹

南宋吳自牧《夢梁錄》曾提出「說話四家」之說，但由於文字段落不明，句讀歧異，所以近代學者對四家之分曾產生過分歧意見。⁷²在宋人著述中，耐得翁《都城紀勝》的記載比較明確：「說話有四家：一者小說，謂之銀字兒，如煙粉、靈怪、傳奇；說公案，皆是搏刀趕棒（樸刀桿棒）及發蹟變泰之事；說鐵騎兒，謂士馬金鼓之事；說經，謂演說佛書；說參請，謂賓主參禪悟道等事；講史書，講說前代書史文傳、興廢爭戰之事。」⁷³從這段文字記載的題材內容看，一般認爲可分：小說（又稱銀字兒）；說公案、說鐵騎兒；說經、說參請；講史書。另外，據《西湖老人繁勝錄》「瓦市」條所載，則分爲：小說、說經、說史書三類。⁷⁴《武林舊事》和《夢梁錄》記載諸色伎藝人姓名，也是按這三類劃分。清代翟灝《通俗編》引耐得翁《古杭夢遊錄》之說，分爲銀字兒、鐵騎兒、說經、講史四家，近人王古魯《南宋說話人四家的分法》一文也從其說，並加以闡釋。⁷⁵

小說又稱銀字兒，一般認爲是由於小說在說唱時用銀字笙或銀字觥箏來伴奏而得名。由於這種樂器吹奏的聲音悱惻動人，後來有些詩中常以銀字作爲哀艷腔調的代稱。至宋代銀字引申爲哀艷之意，像小說中煙粉、靈怪、傳奇一類，內容大都哀艷動人，因此以銀字兒來稱這一類小說，與公案、鐵騎兒相區別。宋代小說有說有唱，可

⁷⁰ 周密撰。《武林舊事》。北京：中國商業。1982。

⁷¹ 徐孟莘撰。《三朝北盟彙編》。台北：文海。1977。

⁷² 吳自牧撰。《夢梁錄》。台北：廣文。1986。

⁷³ 耐得翁撰。《都城紀勝》。台北：商務。1983。

⁷⁴ 西湖老人等撰。《西湖老人繁勝錄》。台北：文海。1981。

⁷⁵ 翟灝、李調元、董豐垣撰。《通俗編、勸說、識小編》。台北：世界。1963。

以用銀字笙或銀字觥箏來伴奏，也可以吹起這種樂器來招徠聽眾。宋代，在民間諸色伎藝人中，以小說藝人為最多。據《東京夢華錄》載，北宋時出色的小說藝人有李慥、楊中立等六人。南宋時據《武林舊事》、《夢粱錄》等書記載，則有蔡和、李公佐等五十餘人。可見南宋時小說伎藝比北宋時還要盛行。另據《武林舊事》載，南宋時小說人也有了自己的行會，名為雄辯社，在迎神賽社時與其他伎藝一起演出。

據《醉翁談錄》、《也是園書目》和《寶文堂書目》中所記宋代話本名目，約有一版四十多種，大部分已經散佚，留傳至今的有《京本通俗小說》殘卷。此外尚有《刎頸鴛鴦會》、《柳耆卿詩酒翫江樓》、《孔淑芳雙魚扇墜傳》等散見於明人所輯的《清平山堂話本》、《古今小說》、《警世通言》、《醒世恆言》和熊龍峰刊本中。在《醉翁談錄》裡也載有《因兄姊得成夫婦》、《紅綃密約張生負李氏娘》、《張生彩鸞燈傳》等，不過都比較簡單。這些小說，有的取材於唐人傳奇，如《李亞仙》、《鶯鶯傳》、《大槐王》、《聶隱娘》等；有的採自歷史故事、神怪故事和民間傳說，如《董女尋夫》、《楊令公》、《五郎為僧》、《紅蜘蛛》、《芭蕉扇》等。更多的是取自宋代社會現實生活，如《碾玉觀音》、《錯斬崔寧》、《志誠張主管》等，描寫的都是當時市民階層中的生活圖景，通過中下層市民的遭遇和命運，揭露了當時封建統治階級草菅人命迫害小民的殘暴行為，同時讚揚了這些下層人民的智慧、勇敢和反抗精神。這是在宋代小說中所出現的新的人物形像和新的題材內容。

鐵騎兒是否與銀字兒別為兩家，在近代學者中還有不同看法。根據《都城紀勝》所說，鐵騎兒是敷演「土馬金鼓之事」，與講史不屬於一家。嚴敦易在《水滸傳的演變》一書中，認為當是專門講說宋代戰爭故事，包括農民暴動和起義以及抗金義兵的一些英雄傳奇。陳汝衡《說書史話》及李嘯倉《宋元伎藝雜考》都認為說公案、鐵騎兒應為一家，「土馬金鼓」與「樸刀桿棒」題材相近，而與小說家的傳奇、煙粉、靈怪題材不同，可分為文、武兩家。

說經即是說參請、演說佛經故事和參禪悟道故事。在唐代已很盛行，當時由僧侶們在寺廟中講唱。宋代說經，相傳最早的《香山寶卷》即為北宋崇寧二年（1103）普明禪師在武林所作，北京圖書館所藏《銷釋真空寶卷》也是宋末元初的抄本。可能因南宋瓦肆間以講唱勸世經文的為多，因此當時稱為說經或談經。南宋說經人，據《武林舊事》、《夢粱錄》等書記載，有長嘯和尚、達理和尚、喜然和尚、陸妙慧、陸妙靜

等二十人左右，都爲僧尼。說誦經則有戴忻庵一人。

講史即講說歷代爭戰興亡的故事，都是長篇。主要事蹟基本符合史實，在細節和刻畫人物上則全靠藝人敷衍描繪。北宋時瓦肆間說三分已經很盛行，據《東京夢華錄》載，崇寧、大觀年間瓦肆中除去一般講史外，單有藝人霍四究專門說三分，還有尹常賣講五代史。南宋時講史更加發展，據《西湖老人繁勝錄》記載，當時在臨安北瓦的十三座勾欄內「常是兩座勾欄專說史書」，《武林舊事》所記的諸色伎藝人中，除小說外，也屬講史藝人最多，計有二十三人。講史的伎藝要求有淵博的學識，如《醉翁談錄》所說，要通經史、博古今，才能「秤稱天下淺和深」。《夢梁錄》中所載的講史藝人王六大夫，便是「講諸史俱通」的，因此聽者紛紛。其他講史藝人象喬萬卷、戴書生、張解元、陳進士等，都是由於精通書史文傳，廣識博聞，才得到這類稱號的。

宋代所講說的史書，據《東京夢華錄》記載，北宋時以說三分和五代史爲最流行。南宋時，據《夢梁錄》載，則有：《通鑑》，漢、唐歷代書史文傳，在《醉翁談錄》中則載有：說孫龐鬥智、劉項爭雄、三國誌、說黃巢……「史書講晉、宋、齊、梁」……等，內容越來越豐富，越來越廣泛，既可給人以豐富的歷史知識，又可激發人們的愛憎感情。

與南宋同時，北方的金朝也有不少說話藝人。《三朝北盟會編》卷七十七《金人來索諸色人》條記載金人向南宋索御前只候，包括教坊樂人、雜劇、說話、弄影戲、小說等藝人一百五十餘家。《金史》中記載有供奉宮廷的「說話待詔」，如說《五代史》的藝人劉敏曾爲金主完顏亮之弟完顏充說梁末帝朱友貞殺朱友珪之事；還有賈耐兒、張仲軻等都以說話爲業。

到了元明兩代，說話伎藝仍很流行，但以講史爲最盛。元代以後，講史別稱「平話」，都是講歷史故事，以散說爲主不須彈唱，與清代以後的評話、評書相同。另有彈唱的「詞話」，有說有唱，題材則較廣泛，既有講史，也有傳奇、公案之類。由於宋元說話的盛行，元明之間便有文人收集話本厘定加工、刊印流行。特別是施耐庵的《水滸傳》、羅貫中的《三國演義》等書，重新結構，首尾完整。明代以後，反映歷史和現實的通俗演義小說刊印甚多，有的是藉助於說話藝人在書場上渲染積累起來的歷史故事，參酌史乘及野史筆記加工寫成；有的則是小說刊行在先，然後才有藝人加以渲染演述，如明代的《英烈傳》。到明末清初，江南說書藝術家柳敬亭以精湛的伎

藝，風靡一時，爲近代評話藝術開了先河，並被現代的南方評話、北方評書界共同尊奉爲祖師。

以說話的藝術特色來說，宋、元的說話伎藝，雖有「四家」之別，在藝術上最有成就、對後世影響最大的，還是講史和小說。講史是「講說前代書史文傳、興廢爭戰之事」，屬於長篇大書，多要依據史乘、參以野史傳說，在情節的穿插敷衍方面有一定的局限。《都城紀勝》說：「最畏小說人，蓋小說者能以一朝一代故事，頃刻間提破。」提破，《夢梁錄》做「捏合」。提破和捏合，是指小說家可以不受書史文傳的局限，能夠集中地描寫一個故事，人物刻畫也顯得生動活潑。如小說《張子房慕道記》的情節描寫，比《前漢書平話》豐富充實得多；《史弘肇龍虎君臣會》的故事，在《五代史平話》裡只有淡淡的幾筆。而這兩篇小說既有自己的主題，又有生動的故事情節和人物刻畫，極能引人入勝。元代刻印的講史話本，只是說話人的提綱，不宋末元初像小說話本那樣經過文人的整理加工，所以藝術上顯得粗糙拙劣，不能反映出講史藝人演述時的藝術特色。但是，從流傳下來一些小說話本，還可以看到宋元時代說話的藝術特色。同時，南宋人羅燁《醉翁談錄》中的《小說開闢》一節，也記載了當時說話藝術技巧的概貌。

小說的篇幅較講史爲短，相當於現代的中篇，一個故事要分成若干回來演述。如話本《西山一窟鬼》裡說：「自家今日也說一個士人，因來行在臨安府取選，變做十數回蹺蹊作怪的小說。」⁷⁶這一話本在書面上只有六千字左右，可見在演述時必有大量的穿插敷衍，每回都留有懸念，方能吸引聽眾。這種穿插敷衍，要做到《醉翁談錄·小說開闢》所說：「講論處不滯搭、不絮煩；敷演處有規模、有收拾。冷淡處提掇得有家數，熱鬧處敷演得越久長。」這些都表現了說話藝人「隨意據事演說」的口頭創作的特色。只有具備豐富的社會歷史知識和生活經驗，善於發揮想像虛構的能力，對紛繁複雜的故事情節能加以嚴密的組織，才能取得這樣的藝術效果。

說話伎藝注重詩、詞、賦讚的運用是受唐人的影響。在演述正文之前，多用詩詞做爲「入話」；正文中間也往往穿插一些詩詞，或作爲引證，或作爲描寫人物景色，或作爲書中人物的吟詠。在描寫人物景色時，有時也用駢體的賦讚。有的話本在分段之處還以兩句詩做結，宋元習語稱爲「按喝」，近於現代北方評書的「撥口」。正文的

⁷⁶ 張冰編。《話本小說簡史》。山西：人民。2005。

最後多用七言絕句收尾，有的則用四句話總括故事大意，類於元人雜劇的「題目正名」。

說話須憑口才，有的還要歌唱。宋代講史多用散說，而小說在初期是有唱詞的，如《勿頸鴛鴦會》、《快嘴李翠蓮記》、《張子房慕道記》等，唱詞或為說書人口吻的敘述體，或為書中人物語言的代言體。但至南宋以後，歌唱成分似漸稀少，所以《醉翁談錄》⁷⁷中敘述小說伎，只說「曰得詞，唸得詩，說得話，使得砌」，可見書中的詩詞都只用唸誦了。

「使砌」也是說話中一項重要的特色。「砌」就是插科打諢，以語言滑稽為主，似也兼有動作（神態、手勢等）滑稽的涵義在內。說話的「使砌」，有諷刺譏笑反面人物的，如話本《宋四公大鬧禁魂張》在引入正文時說：「如今再說一個富家。……只為一點慳吝未除，便弄出非常大事，變做一段有笑聲的小說。」以下即有一段砌話。也有在故事之外穿插一些笑話的，如《醉翁談錄》收有「嘲戲綺語」一卷，即是供說話人選用的砌話。這種傳統一直還保留在現代評話藝術中。

以說話的影響來說，在北宋時已發展成熟的說話，對後世的說書藝術乃至中國戲曲的形成和白話小說的發展都具有深遠的影響。明代文人創作的小說，採取擬話本的形式，進一步推動了白話章回體長篇小說的出現。宋、元說話的故事，還為宋元的戲文和北雜劇提供了豐富的題材。戲曲中的自報家門、下場詩、插科打諢、以敘述來描繪戰爭場面、描繪人物和景色時使用駢儷文體、劇尾的題目正名等等都留有說話的痕跡。

隨著時代的變遷，人們不再拿著書本讀出聲音，轉為快速的電視影像、攝影、音樂產品……等。人們的需要愈來愈趨向方便性，說書人逐漸沒落；社會轉型，說書轉型，但是最初的閱讀與說書感動，是否還曾停留在人的記憶中。亨利·詹姆斯（Henry James, 1843-1916）的小說《歡樂的角落》（*The Jolly Corner*）中有一個句子：「在他面前出現的是一個鬼魂（The presence before him was a presence）」。⁷⁸鬼魂雖存在但實際上是一種缺席，這樣的存在並不在那裡，也就是「再現」。

⁷⁷ 金盈之撰。周曉薇校點。《新編醉翁談錄》。遼寧：教育。1998。

⁷⁸ Henry James. *The Jolly Corner*. U.K.: Lightning Source Inc. 2004. 原文摘自 Chapter II: best known authors and titles are available……He had been sold, he inwardly moaned, stalking such game as this: the presence before him was a presence, ……

所有的歷史知識都是一種「再現」，在「事過境遷」之後，站在不同的時空、情境當中的「說書人」，受著自己處境的影響，試圖呈現過去的事情談到「再現」。一如班雅明所告訴我們的真實性（authenticity）被機械複製和激增的副本貶低了。「在機械複製時代，藝術品被觸及的，就是它的靈光。」班雅明如是說，而靈光並非本體論的，而是歷史的。



第二節 關於作者

柯奈莉亞·馮克，1958年生於德國西法倫地區，威斯特法倫州的朵斯登（Dorsten）市。中學畢業後，至漢堡完成教育學位。其後於一座建築遊戲場工作了三年，同時也在漢堡造型設計學院攻讀插畫。畢業後，馮克首先以童書畫插畫為職業。如此的工作機緣，引發她為青年人創作文學的動機。二十八歲時成為了自由創作作家以及插畫

家，期間創作了超過四十本作品。她的創作也由圖畫書、童書、擴充至適合成年讀者閱讀的大部頭作品。馮克在朗讀方面有相當高的天分。因此，也將自己的許多作品製作成有聲書。此外她也是個電影迷，喜歡聽音樂，以及廣泛的閱讀。並喜歡回書迷的郵件以及廣交朋友，現與她的先生以及兩個小孩住在漢堡市市郊。

馮克目前為德國在國際間，最成功也最富盛名的兒童文學女作家。依據德國書籍交易每年對青少年所作的市調顯示，她更是 2005 年排行榜中最受喜愛作家的第三名。其專長領域為教育學以及書籍插圖，曾為其他作家繪製插圖，馮克書中的插圖都由她親手繪製。走上寫作之路，在她來說，有點偶然。她原本是位插畫家，幫各個童書作家繪製插畫，由於自己醉心於精靈山妖和飛龍騎士的角色，卻一直沒機會繪製奇幻的場面，於是開始創作，搭配上自己的插畫，沒想到逐步走紅，成了能寫善畫的作家，一本本膾炙人口的書籍紛紛問世。

她的作品於德國及美國皆為暢銷讀物，德國媒體形容作者為「英國有寫《哈利·波特》的羅琳，而在德國則有柯奈莉亞·馮克」，而發掘她的文學星探便是捧紅羅琳的康寧漢（Barry Cunningham）。

馮克儼然是目前世界上炙手可熱的作家之一，《銀龍騎士》是她集過去奇幻寫作經驗的大成，並一舉獲得 1999 年卡爾城鵝鳥大獎（Kalbacher Klapperschlange）、哈墨城捕鼠人文學獎（Rattenfänger-Literaturepreis）及蘇黎世童書獎（La Vache Qui Lit）等殊榮，同時亦將躍上大螢幕拍成電影。《墨水心》一書在德國、英美及加拿大同時上市，再度創下驚人的佳績。德國一地，在半年內便創下銷售達二十萬冊的成績，並且入圍德國青少年文學獎。而在英國，剛出版的第一個月便售出二萬五千本精裝，而美國更達十五萬冊，不僅盤據暢銷排行榜，更得到美國年度圖書館人「品味書籍獎」，許多媒體評論和讀者投書都其視為青少年文學的新經典。

她隸屬的德國 Oetinger 出版集團擁有許多知名的童書作家，包括了德國著名經典作家凱斯特納（Erich Kastner）。然而，馮克的後勢看漲，至今她的所有作品已在德國銷售超過三百萬冊，超過凱斯特納的紀錄，成了該出版集團的台柱。不管是她的短篇小品、繪本、系列故事，還是長篇小說，都擁有可觀的讀者群，例如講述小學男女生「勾心鬥角」的《野雞女孩》（*Die Wilden Huhner*）系列，就有固定的書迷俱樂部，而那些奇幻故事，更是孩子們愛不釋手的讀物，《小狼人》（*Kleiner Werwolf*）、《小

精靈》（*Emma und der Blaue Dschinn*）、《波提拉和偷帽賊》（*Potilla und der Mutzendieb*）、《拯救海狸堡》（*Igraune Ohnefurcht*）.....等，讓我們見到許多有趣奇妙的角色，並沈迷在作者天馬行空的想像與細緻逗趣的插圖中。

知名小說《神偷》，帶領讀者進入冬天的威尼斯世界，並使得她聲名大噪，在美國以及英國造成偌大的回響。英國《守護者》報紙讚揚她的此部作品為「德國之寶」。此書第一版精裝版於第一日即銷售一萬本。遍及全世界的《神偷》英文版權以及三年後發行的《銀龍騎士》皆為德國排行榜上最佳銷售的童書，雙雙由《哈利·波特》的發現者博利·康寧漢出版商為所屬的 The Chicken House 出版社簽下該二書的版權。在美國則由 Scholastic 簽下，共賣出三十七萬冊。《神偷》此書在美國好書排行榜上連續上榜二十週，並於當地獲得麥萃德·貝雀得圖書獎，以及年度好書獎等兩項大獎。此兩項大獎對外國書籍而言是最重要的榮譽獎項。《神偷》德語版銷售量增加至二十一萬本，《銀龍騎士》則增加至十六萬本。馮克的書籍在德國的總銷售量達到二百三十萬本。

這兩部重要的著作《神偷》以及《銀龍騎士》將被拍攝為電影，電影將由彗星電影公司製作，華納公司發行。《神偷》的拍攝工作將於 2004 年春天於威尼斯展開。對於《神偷》即將被拍攝為電影，以及其中所敘述的一連串威尼斯街童的故事內容，柯奈莉亞說了以下的一段話：「我非常期待能站在電影院，看到幕簾拉開的那時，博思（Bos）的影像出現在那，讓整個原本孤寂的電影院頓時間亮了起來。或者維克多（Victor）一如往常坐在馬克廣場前，喝著咖啡，觀察著周圍的影像，那樣我一定會愉悅的不得了。」

另外，對馮克來說，充滿幻想的作品《野雞》和享譽國際的《神偷》以及《銀龍騎士》同等重要。它書寫的是真實的生活主題。故事描述一群少女用著玩笑以及狡猾的手法，對抗男性決鬥對手——侏儒矮人的精彩冒險故事。

《銀龍騎士》的出版是她寫作生涯中的一個重大轉折，她開始挑戰長篇作品，場景的變換也豐富詭譎，從蘇格蘭的深山、漢堡的港口、阿拉伯沙漠、再到尼泊爾的喜馬拉雅山，結合了寫實和奇幻，而角色個性鮮明。一齣勇敢的山妖女孩及一位小男孩陪伴銀色飛龍尋找飛龍故鄉的故事，但在她筆下，這椿尋根之旅，卻因一頭心懷不軌的魔龍緊追不捨，而成了驚險刺激的冒險。此書出版後，一舉獲得了 1999 年卡爾城

鸛鳥大獎、哈墨城捕鼠人文學獎及蘇黎世童書獎三個獎項。第二本長篇小說《神偷》，則將她推上國際舞臺，在《紐約時報》上連續二十五週蟬聯排行榜冠軍。《神偷》一書深入探索孩子的心靈世界，書中的角色刻繪與造景寫意，不時流露出濃濃的文學況味，而且幾乎沒有任何奇幻角色，在舞臺上演出的全是人類。對馮克女士來說，人類之間的互動與人類的心靈世界，一樣充滿神秘與奇幻，而威尼斯這座城市本身就是一個奇蹟，裡面的一切自然而然就添上了夢想和傳奇。

接著《墨水心》更上層樓，不但以三部曲巨著的形式來表現，更售出了全球電影版權。馮克為此遷居洛杉磯，監製《墨水心》的電影拍攝工作，男主角為主演過《神鬼傳奇》(*The Mummy*)的布蘭登·費雪(Brendan Fraser)。對書癡而言，《墨水心》可說是本美不勝收的作品，女主角美琪的父親是個書籍修復師，她的姑媽是個無可救藥的藏書家，而她自己又對書抱持著難以割捨的感情。她和她的父親具有一種奇幻的能力，能將書中的人物挪移到現實世界來，讀者因而經歷著一種無法捉摸、光怪陸離的閱讀經驗。由於書中角色和現實世界的衝突，虛構人物和實際作者之間的感情糾葛，我們因而一起捲入一樁神奇的冒險之中，在《墨水心》中，跟著作者穿梭在義大利北部的山村之間，一些追捕與威脅場面在在讓人想起了義大利黑手黨的伎倆，而在《墨水心》的第二部《墨水血》(*Inkspell*)⁷⁹與第三部《墨水之死》，我們又隨著書中主角進入了一個虛構的中古奇幻世界。那個世界似乎脫離了原作者的架構，有了自己的生命，邪惡蠢蠢欲動，原來的均勢逐漸喪失。美琪心中原本美好迷人的墨水世界，正逐步捲入一場浩劫之中。

馮克她所杜撰出來的故事無比緊張奇幻，彷彿一幕幕從街頭採擷而來；當她朗讀自己虛構出來的故事，讓孩子們瞭解這些似真亦假或全然編造出來的生活情事，讓他們進入神奇的世界，並逃到彼岸時，聽來是如此迷人，甚至讓人陶醉。

以下是她一系列的作品的簡介：

一、《波提拉與偷帽賊》(*Potilla und der Mutzendieb*)⁸⁰

⁷⁹ *Inkspell*是《墨水血》(*Tintenblut*)的英文版書名。Cornelia Funke. *Inkspell*. Somerset: The Chicken House. 2005.

⁸⁰ 柯奈莉亞·馮克(Cornelia Funke)著。劉興華譯。《波提拉與偷帽賊》(*Potilla und der Mutzendieb*)。台北：允晨。2002。

內容敘述：在一個他從森林裡發現到的髒襪子裡，竟然塞了個活生生的東西：精靈女王波提拉，大約汽水瓶大小，卻高傲無比。亞瑟非得幫她忙，而且刻不容緩。在一場黃昏舞會中，她的子民遭到一個可怕的生物攻擊，奪走了他們的精靈帽子。

沒了帽子，精靈們就回不到他們的王國。現在亞瑟可是一刻都閒不下來，因為波提拉可不是個可以討價還價的精靈。這是一本適合大人與小孩共同閱讀的「童話」書籍；作者擅長說故事，卻又在故事中暗藏、隱喻著多層的意義，對孩童而言，是有趣、精采的精靈故事，對大人而言，故事的背後有故事，也有典故與作者真正的旨意與指涉，不只是單純的現代寓言或成人童話。

或者也可以從奇幻文學的角度來閱讀本書；書中的主角亞瑟是一個缺乏信心和膽識的小男孩。面對統帥山丘小精靈的女王波拉提，只能處處讓步，相對於他的女友愛絲特的強勢作為更為突顯了他的懦弱。女性意識高漲後，兩性平權之說不斷，在本書中作者從不同的角度切入，卻也隱約彰顯了女性意識與兩性平權的觀念。

當然趣味是本書最引人入勝的部分。作者筆下的虛幻世界不僅讓小讀者沉迷其中，編織並擴大自己的幻想空間，同時吸引成人讀者重回童年，拾起褪色的昔日歲月。

二、《魔鬼剋星 I 大戰冰魔》（*Gespensterjager auf eisiger Spur*）⁸¹

內容敘述：一群全世界最知名、最成功的魔鬼剋星：海希微·芹汁、湯姆·湯姆斯基和所謂的中等小鬼雨果。他們三個成立了芹汁公司，必須對付各種極度危險的鬼怪，才能圓滿完成客戶託付的每項任務。

地窖裡有個黏搭搭的鬼！湯姆只想到逃，但經驗豐富的魔鬼剋星海微希·芹汁幫了他一把。當兩人進一步認識這個小鬼時，湯姆不再認為他很可怕。三個同伴一起組成攻無不克的魔鬼剋星小組，很快就接下第一件工作：追蹤著一道冰冷的足跡……

三、《魔鬼剋星 II 火魔作怪》（*Gespensterjager im Feuerspuk*）⁸²

⁸¹ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。劉興華譯。《魔鬼剋星 I 大戰冰魔》（*Gespensterjager auf eisiger Spur*）。台北：允晨。2004。

⁸² 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。劉興華譯。《魔鬼剋星 II 火魔作怪》（*Gespensterjager im Feuerspuk*）。台北：允晨。2004。

內容敘述：海希微・芹汁、中等小鬼雨果和湯姆・湯姆斯基。他們三個看起或許不起眼，但可是全世界最棒的魔鬼剋星隊伍之一。海希微・芹汁在這行已有五十多年的職業經驗。他的人類助手湯姆・湯姆斯基正要取得第二級魔鬼剋星證書，而中等小鬼雨果——該怎麼說呢，他的參與自然是無價的，因為他身為一個中等小鬼，可是具有豐富的內線消息。

開場白不多說了。下面所要敘述的冒險故事，就連這三位天不怕、地不怕的魔鬼剋星，也要有無比的勇氣才能克服，因為這回芹汁公司碰上了鬼怪世界中最可怕的代表……

濃煙竄出海濱珍珠飯店：讓人捉摸不透的火魔威脅著房客！但魔鬼剋星已來到現場，在海希微・芹汁的防鬼措施下，這三名打鬼專家終於穿過刺眼的濃煙。但下一個危險任務立刻又來了……

四、《魔鬼剋星Ⅲ魔鬼城堡》（*Gespensterjager in der Gruselburg*）⁸³

內容敘述：泰奧多・烏姆不知如何是好：他一搬進黑山城堡，陰森的叫喊和神秘的鬼影就把他嚇醒，這只有世界最佳的魔鬼剋星能幫他忙。湯姆・湯姆斯基、海希微・芹汁和小鬼雨果深入調查這些怪事，不久後他們就認識了血腥的男爵夫人……

五、《魔鬼剋星Ⅳ險象環生》（*Gespensterjager in groBer Gefahr*）⁸⁴

內容敘述：這回湯姆要參加魔鬼剋星晉級考試，他首先要通過抓鬼測驗，於是和芹汁女士動身來到沼澤小。雖然湯姆已抓過第六級的大鬼，但這裡這個第三級的惡鬼卻十分難纏。房屋逐漸陷入泥沼，空氣瀰漫腐爛的氣味，刺耳的尖叫聲穿透霧色，他還碰上了一名神秘的第十二位使者……

六、《野雞女孩 I 神秘黑鑰匙》（*Die Wilden Huhner*）⁸⁵

⁸³ 柯奈莉亞・馮克（Cornelia Funke）著。劉興華譯。《魔鬼剋星Ⅲ魔鬼城堡》（*Gespensterjager in der Gruselburg*）。台北：允晨。2004。

⁸⁴ 柯奈莉亞・馮克（Cornelia Funke）著。劉興華譯。《魔鬼剋星Ⅳ險象環生》（*Gespensterjager in groBer Gefahr*）。台北：允晨。2004。

⁸⁵ 柯奈莉亞・馮克（Cornelia Funke）著。唐薇譯。《野雞女孩 I 神秘黑鑰匙》（*Die Wilden Huhner*）。台北：旗林。2002。

內容敘述：在本書裡，可看到專屬青少年的珍貴特質：相互結盟的知心小團體。這個小團體正循著心理學家所謂同性群友→同性密友→異性群友的路徑發展，這是青少年孩子生活的寫照，不論生於新時代、舊時代都循著相同軌跡成長，不論是用何種面貌呈現，青春年少總洋溢著無窮的希望！

結黨成群總去冒險，總是我們在青少年時期的寫照，透過作者細膩的筆觸，你塵封的童年將一點一點現出原形，然後你會發現，雖然她筆下的孩子一個比一個頑皮，還喜環搞幫派，喜歡玩復仇的遊戲，但，這才是你的童年。

七、《野雞女孩Ⅱ 鬼島歷險記》（*Die Wilden Huhner auf Klassenfahrt*）⁸⁶

內容敘述：四個性格截然不同的女孩組成了野雞幫，準備迎接生活中的冒險刺激。正當她們急欲解開許婆婆的黑鑰匙之謎時，半途卻殺出了四個專門捉弄女孩子的臭男生——矮子幫。他們最愛竊聽女生的廁所會議，一天到晚想破解女孩腦袋裡的密碼，整得野雞幫人仰馬翻。

可惡的矮子幫！等著瞧，野雞幫也不是省油的燈。報復是永無止境的到底誰才能先搶到黑鑰匙深鎖的寶藏，許婆婆到底是人還是……妳是不是也曾想過要好好修理鄰座的討厭鬼呢？

八、《野雞女孩Ⅲ 狐狸的警報》（*Die Wilden Huhner Fuchsalarm*）⁸⁷

內容敘述：謝麗蝶突然發佈了狐狸警報，這表示攸關性命的危險降臨了。

野雞女孩策劃了一系列的救援行動，但最大的問題就是人手不足。為此，她們只好向死對頭矮子幫求救，矮子幫萬萬沒想到這群女孩會向他們低頭，「被需要」的成就感油然而生……然而，除了謝麗蝶之外，沒人知道恐怖的許婆婆竟然準備了致命的武器，隨時想痛宰對包心菜虎視眈眈的小偷。如果提早警告大家，那這場救援行動大概就告吹了。她到底是該放棄母雞，還是要背叛朋友？

⁸⁶ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。唐薇譯。《野雞女孩Ⅱ 鬼島歷險記》（*Die Wilden Huhner auf Klassenfahrt*）。台北：旗林。2003。

⁸⁷ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。唐薇譯。《野雞女孩Ⅲ 狐狸的警報》（*Die Wilden Huhner Fuchsalarm*）。台北：旗林。2003。

九、《野雞女孩IV戀愛的滋味》（*Die Wilden Huhner und das Giuck der Erde*）⁸⁸

內容敘述：自從「臭屁大王」出現後，謝麗蝶的生活就完全變了調，謝媽媽甚至想將謝麗蝶送至馬術營，和他兩人自己去渡假呢！

還好，野雞幫是很團結的，女孩一致決定陪謝麗蝶參加馬術營。可是馬術營所費用不貲，米蘭妮的爸爸此時卻還失業在家……

十、《銀龍騎士》（*Drachenreiter*）⁸⁹

內容敘述：恐龍之谷平靜一如往常。霧氣由近海飄移過來，小鳥在迷濛的霧氣中吱喳叫著。太陽緊緊的躲在雲層後方。一隻小鼠從斜坡上滑了下來，翻了個筋鬥，在溼漉漉的山谷上滾了滾，才慢慢振奮起精神。「我不是講過了嗎？」她咒罵著。「我不是告訴過你們了嗎？」她舉起她那高高的鼻尖，聞了一聞。側耳偷聽了一會兒後，立刻跳到那歪斜的杉樹上。這杉樹可是最堅固的杉樹呢！小鼠又開始埋怨。「冬天之前，在冬天之前我就已經聞出一些端倪了。但是，拜託！他們就是不相信我。就是覺得這裡很安全！安全得不得了呢！有沒有搞錯啊！」杉樹下一片黑暗，暗到連山翼側面的裂縫都看不見，甚至連霧都好像被裂縫吞掉了。

「他們真的一無所知。」小鼠嘟囔著又繼續說著。「這就是問題所在，他們壓根兒就不知道發生了什麼事。」老鼠小心的環顧四周，隨即消失在山谷的夾縫中，大洞後方就是她的小窩，小鼠滑了進去，還沒爬多遠，忽然有人掀起她的尾巴，高高的把她撈了起來。「嘿，小鼠！妳到底在這裡做什麼？」小鼠試圖緊緊抓住那雙毛茸茸的手。不過除了滿手精靈的毛之外，什麼都沒抓到。她生氣地向這精靈吐了口唾沫。

「黃毛怪！」她大叫著。「讓我離開這裡，妳這個腦袋空空的香菇蟲！我沒時間和妳開精靈的玩笑。」「沒時間？」黃毛怪把小鼠放在她的前爪上，她還是個年輕的精靈少女，小得有如人類的小孩子，唯一不同的就是她身上佈滿了斑斕的毛髮，還有一雙如貓的明眸。

「爲什麼，小鼠，妳正在計畫什麼偉大的事情嗎？需不需要恐龍來保護妳，免得

⁸⁸ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。唐薇譯。《野雞女孩IV戀愛的滋味》（*Die Wilden Huhner und das Giuck der Erde*）。台北：旗林。2003。

⁸⁹ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。黃漢婷譯。《銀龍騎士》（*Drachenreiter*）。台北：大田。2004。

妳被餓貓吃掉啊？」「這和貓一點關係都沒有！」小鼠生氣地說著。她一點都不喜歡這個精靈。不過，所有的恐龍都喜歡這張毛茸茸的臉。當他們睡不著的時候，他們喜歡聽聽罕見的小調。而當他們悲傷的時候，也沒有人能像一隻大膽無用的精靈一樣，撫慰他們的心。

十一、《拯救海狸堡》（*Igraune Ohnefurcht*）⁹⁰

內容敘述：爲了慶祝依格蘭的十歲生日，父母和哥哥日夜爲她特製一份神秘禮物。卻也同時因爲一個小小的疏失，導致父母失去了法力。屋漏偏逢連夜雨，吉爾拉德正準備發動大軍攻打海狸堡，奪取堡內那些整天嘲嘲喳喳的魔法書——只要誰能得到這些書，誰就能成爲世界上最偉大的魔術師。

爲了破除父母的魔咒，依格蘭必須出遠門尋找解藥。沿途惡鄰居眾多，一重重的難關讓她回家的路難若登天。這段時間，哥哥必須留守海狸堡。雖然城堡有保護自己的魔力，雖然哥哥通過了三級魔法測驗，但恐怕仍抵擋不住鐵刺蝟的大軍。

兵臨城下，只能祈求魔法、武力、勇氣和運氣能抵抗邪惡勢力！

十二、《神偷》第一部 威尼斯大逃亡（*Herr Der Diebe*）⁹¹

內容敘述：書中的神偷指的是史奇皮歐。他自認自己被當成一隻累贅的寵物，管教不良的狗。在他父親眼中：「這個他叫做兒子的傢伙，沒他那樣高大，沒他那麼聰明，沒他那麼勤勞，那麼自製，容易瞭解、理智，一點都不像他。」他的童年在父母的吆喝中度過，「笨」與「蠢」是他身上永恆的標籤。

史奇皮歐在家中得不到溫暖與尊重，希望在普普、波波、馬蜂、刺蝟和蒼蠅這些流浪兒身上獲得補償。他編造自己的偷竊冒險故事。想當老大，必須得有「奉養」部下的能耐，只好不斷從家中竊取貴重物品去變賣，並把他們安置在自家廢棄的戲院裡。爲了維持老大的地位，在眾人面前，只得硬著頭皮，接下闖空門、行竊獅子翅膀

⁹⁰ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。唐薇譯。《拯救海狸堡》（*Igraune Ohnefurcht*）。台北：旗林。2004。

⁹¹ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。劉興華譯。《神偷》第一部 威尼斯大逃亡（*Herr Der Diebe*）。台北：允晨。2002。

的艱鉅任務。

他唯一的心願是早早成為能夠自主的大人，擺脫父親的掌控。他不願意當小飛俠：「我想長大，長大，長大，長大。」因此他毫不猶豫攀上了旋轉木馬中的海馬，變成父親年輕時的模樣，但心智依舊是青少年階段。

然而，成人世界實際上也沒有他想像中那般美好。扮演一段大人生涯後，他忍不住問維克多大人們整天做些什麼事。維克多回答說：「工作，吃東西，買東西，付錢，打電話，看時間，喝咖啡，睡覺。」這時，他才發覺變成大人不怎麼有趣，但再也回不去青少年時期了。

十三、《神偷》第二部 旋轉木馬 (*Herr Der Diebe*)⁹²

內容敘述：作者以普羅斯伯和富家子史奇皮歐兩人為主角，書中其餘的人都是環繞著普羅斯伯如何維護弟弟波波、史奇皮歐如何擺脫成長困境經過的次要角色。普羅斯伯的兄弟之情串連全書，作者細膩刻畫了他的正直、憂慮、勇敢和早熟的心態。

為了弟弟的幸福，他敢與大人和惡劣的環境抗爭；為了找出獅子翅膀之謎，他冒著生命危險，陪著史奇皮歐上了瑟格雷塔島，終於揭開了旋轉木馬的奇幻功能。藉旋轉木馬的旋轉，自稱「伯爵」的倫左和妹妹摩洛西娜回到青春年少時代。貪婪的巴巴羅沙無法制止木馬的旋轉，變成一個擁有大人心智，但身材與波波不相上下的小孩。人人都期盼藉木馬喚回青春，但飽受成長之苦的史奇皮歐卻選擇了提早成為大人的逆向操作，不想再活在父親的陰影下。

親眼目睹木馬奇幻功能的這些人中，唯有普羅斯伯堅持自我，他婉拒史奇皮歐的力邀，只願正常的成長，享受應有的童年之苦樂。

維克多受愛絲特姨媽之託，要在威尼斯找出普普和波波的下落。沒想到他卻因喜愛波波而成為孩子的俘虜，最後反而站在孩子們這一邊，協助他們。擁有翅膀的依姐·史伯文托小時候也是孤兒，所以對這群無家可歸、四處流浪的孩子深表同情與關懷，故事結束時，她依照孩子的心願，收容了馬蜂和普普波波兄弟。

除了這兩人外，其餘的大人都不甚可愛。神偷史奇皮歐的父親並不知道自己是一

⁹² 柯奈莉亞·馮克 (Cornelia Funke) 著。劉興華譯。《神偷》第二部 旋轉木馬 (*Herr Der Diebe*)。台北：允晨。2002。

位失敗的父親，只知以不合理的要求來教養兒子，逼得兒子只好利用旋轉木馬來催使自己長大，逃避父親的囉唆和苛求。冒牌伯爵倫左和妹妹摩洛西娜擔心的是衰老和死亡，所以用假鈔換得了翅膀，如願恢復了青春。貪心的巴巴羅沙在旋轉木馬上多轉了幾圈，變成一個生理年齡只有五歲的小大人。

十四、《球樂的秘密》（*Das Piratenschwein*）⁹³

內容敘述：有一天清晨在沙灘散步時，海浪將一個木桶沖到他們的腳尖前，桶子裡竟然有一隻小豬，還友善地對他們咕咕叫。然而，那可不是一隻普通的豬！牠最愛吃的食物是摻雜海草的沙灘蟲，而且還具有發現海底寶藏特殊本領。小豬仔球樂，根本就是一隻名副其實的海盜豬。

毫無疑問，這個密祕隱藏不了多久。當球樂被海盜劫走後，爲了救牠，斯芬和皮特不得不想辦法，像這幫野蠻的海盜尋覓……

十五、《乳牙不見了》（*Der verlorene Wackelzahn*）⁹⁴

內容敘述：安娜有顆牙齒從三天前就開始搖搖欲墜了。她告訴弟弟，過不了多久，牙齒就會掉下來，然後牙仙子就會送她禮物。牙仙子已經送過安娜兩次禮物了。只要把掉下來的乳牙放到枕頭底下，隔天一早，禮物就會出現。

安娜陪弟弟班尼玩他最愛玩的海盜遊戲。安娜幫弟弟繫上眼罩，又幫他綁好頭巾，一場海盜間刀光劍影的決鬥就要開始。兩人你來我往不可開交，突然，姊姊安娜一個不留神絆倒在地，回過神來，她趕緊舔舔鬆動的那顆牙齒——牙齒不見啦！安娜雖然生氣，覺得都是弟弟害的。但小弟弟們就是那麼調皮嘛！她其實很希望弟弟開心。最後，好心的牙齒仙女給大家一個驚喜……

十六、《神祕的無名騎士》（*Der geheimnisvolle Ritter Namenlos*）⁹⁵

⁹³ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。柯斯汀·麥爾（Kerstin Meyer）圖。高彩寧譯。《球樂的秘密》（*Das Piratenschwein*）。台北：暢通。2001。

⁹⁴ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。尤麗亞·凱爾格（Julia Kaergel）圖。蔡嘉穎譯。《乳牙不見了》（*Der verlorene Wackelzahn*）。台北：商務。2005。

⁹⁵ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。柯斯汀·麥爾（Kerstin Meyer）圖。葉慧芳譯。《神祕的無名騎士》（*Der geheimnisvolle Ritter Namenlos*）。台北：三之三。2003。

內容敘述：本書漫畫式的插畫風格，主角人物生動的表情和肢體語言，給人不同於童話故事工整華麗的感覺，而是幽默風趣的氛圍，更傳達出繪圖者的用心和巧思，加以使用色彩柔和的插畫墨水，渲染出富有喜劇效果的構圖，許多祕密盡在圖畫中。威富利國王，威武又富有，他有三個兒子，所以他把父親傳授給他的事情，全都交給他的兒子們，他們得學會騎馬，使用武器擊退敵人，餐桌禮儀，懂得下命令。

後來，皇后又生了一個女兒，但是很不幸的，皇后卻因為難產死了，從此以後沒有人能告訴國王，該如何教養公主，只好王子學些什麼，國王就讓公主也跟著學那些事情但是公主比三位王子矮小，又很瘦弱，連劍都舉不起來，個個們笑她是「薇薇膽小鬼」，「薇薇是個矮冬瓜」，「膽小薇薇沒有用」但是薇薇公主搖搖頭……「不！」他說！「難道我要讓哥哥們永遠嘲笑我嗎？不！不行！」艾瑪知道，說再多也沒有用，因為公主比三個王子加起來還固執，從此以後，薇薇，努力練習之下，各項技能漸漸超越哥哥們了……

十七、《小狼人》（*Kleiner Werwolf*）⁹⁶

內容敘述：有個夜晚，莫特和麗娜在看完電影回家的途中，遇見了一頭有著黃眼睛大嘴巴、長得像狗的怪物，牠撲向莫特，還咬了他一口！回家後的莫特發現他的身體開始產生變化：他的聲音變得嘶啞、聽覺變得敏銳，他的手長出獸爪，他的臉長出細細的灰毛，而他的眼睛在黑暗中，看起來竟然跟咬他的怪物一樣澄黃得發出光芒！

最奇怪的是，這些症狀一到白天就會全部消失無蹤！「我到底怎麼了？」所有的疑問，莫特只敢跟他最好的朋友麗娜說。為了找出答案，莫特和麗娜到圖書館去找資料，他們發現一件驚人的事：到下次月圓那個晚上，莫特就會永遠變成一隻狼！麗娜來得及拯救岌岌可危的莫特嗎？或許，他們還需要另一位元救星？……

十八：《小精靈》（*Emma und der Blaue Dschinn*）⁹⁷

內容敘述：艾瑪和她的狗狗崔斯坦，某天深夜到海灘散步時，發現一個綠色瓶子。

⁹⁶ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。劉瑞琪圖。鄭納無譯。《小狼人》（*Kleiner Werwolf*）。台北：大田。2006。

⁹⁷ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）著。柯斯汀·麥爾（Kerstin Meyer）圖。鄭納無譯。《小精靈》（*Emma und der Blaue Dschinn*）。台北：大田。2003。

好奇的艾瑪，將綠瓶子的瓶塞拔了出來……瞬間，一股淺藍色煙霧從瓶子裡飄出，原來，瓶子裡躲著一個小精靈！

這個只比艾瑪高了一點點的精靈說，他最重要的魔法鼻環，被世界上最可惡的黃精靈偷走了，所以他才變得又矮又弱，而且，可惡的黃精靈還想把他永遠封在那小小的瓶子裡！

小精靈才說完，就急著飛去找回他被偷走的鼻環，艾瑪和崔斯坦決定挺身而出幫助這可憐的精靈。小精靈則答應艾瑪，若他的法力恢復了，將會幫她實現三個願望！

於是，在那個天上星星閃爍著光輝的夜晚，艾瑪留下一封信給爸媽，跟崔斯坦一起坐上小精靈的飛毯，朝向某個未知、神秘的國度前進……

十九、《墨水心》（*Inkheart*）

內容敘述：善於耍弄火舌的髒手指和那隻有角的貂為何始終形影不離？徘徊在邪惡與髒手指的命運到底面無表情的山羊殺人不眨眼，全是因為他的母親喜鵲嗎？魔法舌頭多年以來頭一次朗讀真的能讓《金銀島》（*Treasure Island*）和《天方夜譚》（*The Arabian Nights*）裡的人物活生生出現嗎？而那本喚來一切爭奪的《墨水心》又將面臨什麼樣的命運呢？

一場驚心動魄的冒險，讓你徘徊在真實與想像的想像空間，是個值得摒息以待的精采故事。

二十、《柯奈莉亞·馮克說故事——吃書的豚鼠》（*Cornelia Funke erzählt von Bucherfressern*）⁹⁸

內容敘述：這裡有好多好多你從未聽過的精彩故事。它們有些和善的像朵雛菊，有些天馬行空的像遨遊的龍，有些還會小小的嚇你一跳！一隻毛茸茸的豚鼠，能分辨每本書的不同味道，每吃進一本書，還能一字不漏唸給你聽！葛拉左魯星球上的外星人，對地球上擁有兩隻眼睛兩條手臂的動物很好奇，正計畫要抓他們回去當寵物！

⁹⁸ 柯奈莉亞·馮克（Cornelia Funke）圖文。劉興華譯。《柯奈莉亞·馮克說故事——吃書的豚鼠》（*Cornelia Funke erzählt von Bucherfressern*）。台北：大田。2007。

半夜起床千萬不要隨便開冰箱，飢腸轆轆的冰箱怪獸，也許正在冰箱裡吃你最愛的布丁和香腸！美麗的公主不想嫁給身上只有汗臭和鐵甲味的騎士，不只漂亮還很聰明的她，想到了一個超完美計畫……三十則風趣、溫馨、和偶爾令你緊張兮兮的情節，迫切的希望你用眼睛一字一句的進入它們的世界，每天每夜，為你說故事……

關於馮克的所有作品不只如此，筆者大致依原文出版日期整理如上述資料，礙於德文閱讀困難，其餘德文作品不在此敘述。

另外，馮克她說，也許她的生活中有著太多的偶然，或者混雜了願望和想像，或者簡直就是一個現代的童話。上榜成為《時代》（Time）雜誌評出的三名最重要的德國人之一，對她來說相當難以置信。但對於她生活中的其他一些不尋常的變化，她卻不大感到意外。是的，它們簡直就好像是和她的作品拴在一起一樣。她是如何想到小說《墨水心》——也就是莫提瑪；稱之為「魔法舌頭」的小說——的題目，其故事是這樣的：她聽到了演員布蘭登·費雪的意見，這帶給了她創作三部曲的靈感：靠大聲朗讀就能夠將書中人物帶到現實生活中來的男性三部曲。她寄了一本該書的樣本給這位美國演員，他回答馮克，他願意為該書的有聲英語版配音。當她和自己的家人一起遷到洛杉磯的時候，布蘭登·費雪恰巧就是他們的鄰居。而該書又恰好要被搬上銀幕，布蘭登·費雪則獲得了扮演「魔法舌頭」的角色。馮克說：「我想，天啊，我寫的東西現在真的變成現實了。」

馮克所走過的道路充滿了這樣的故事。最近發生的故事最悲慘，在第二集《墨水血》中出現，並願意陪伴小說中的第二主角「灰手指」前往冥界的白人婦女，2006年二月份接來了她的丈夫羅爾夫（Rolf）。為了能夠更加貼近把自己的著作搬上銀幕、延續自己在世界範圍內成功的地方，她決定和孩子們（11歲的Ben和16歲的Anna）從漢堡遷到洛杉磯。一年後，她丈夫非常突然地死於了癌症。

這是映襯在德國圖書史上罕見的輝煌成就背後的黑暗底色。這一成功的歷程始於幾年前當馮克決定讓人將自己的兒童讀物譯成英語的時候。馮克自費讓一位生活在英國的表兄，將著作交由已經憑藉《哈利·波特》證明了自身判斷能力和鑒賞能力的一家倫敦出版社出版。最初，馮克常為自己的兄弟姐妹們講過故事，後來，她寫過故事，為故事配插圖，在大學學習了教育學專業並做過教育工作者。她一本本的著作都被人

們評價為富於幽默感、引人入勝，受到孩子們的狂熱追捧，被臉帶善意微笑的成年人打上「兒童讀物」的印記歸到一角。

作品既有品質，同時又很高產，像馮克這樣的，僅列舉幾個數字就足夠了。在全球範圍內馮克的作品印數總計達到了約八百萬冊。有誰能超越這些數字呢？而且還不止於此，J.K.羅琳的那本《呼喚》（Touch）使馮克的成就令人豔羨，也向人們傳遞了這樣一種感覺：現在終於遇到了真正的對手。

與她的墨水三部曲中講故事的人費諾里歐一樣，馮克牢牢控制著故事的發展，傾注了她對寫作的熱愛。她的小說同樣又是愛的聲明，表達了對書的熱愛，讓孩子們不懼怕書，賦予他們一種感覺和思想，雖然當時他們還不能完全感知，但以後當他們給自己的孩子朗讀《墨水心》時，肯定會回憶起自己孩提時的情景。這就是現實主義和幻想主義的混合，這種混合既影響著她的作品，也同樣影響著她自身。

因此，她寧願自己掌控該做的事情，如力爭為《墨水心》電影角色分派演員——保羅·貝塔尼（Paul Bettany）扮演灰手指，伊恩·索夫特雷（Iain Softley）擔任導演，關心秋天在義大利及春天在倫敦的拍攝工作，坐飛機去出席朗讀會，計畫在 2007 年秋天出版墨水三部曲的第三部等。她希望電影能夠於 2008 年在影院裡上映。她成功地實現了夢想與現實的完美對接，但她還沒有實現她所渴望的目標。「我無法推想最終的情況，眼下情況相當好。但如果有人對我說，你死之前也就這樣了，那我可能會發瘋的。」馮克如是說。

第三節 有關《墨水心》之文本

真實與虛構的模糊，還發生在虛構的人物與創造自己的作者的會面，跟創造自己的人見面，感覺是不是像是基督徒跟上帝面對面？而面對一個比自己還要瞭解自己，知道自己過去現在未來，明白自己如何思維，如何感覺的人又是什麼樣的感覺？我們會想知道自己的結局嗎？為什麼髒手指知道自己的結局之後，還是想回到原本的故事

裡面，是鄉愁，還是歸屬？

《墨水心》敘述一位名為莫提瑪（Mortimer）的書籍修復師，他有著神奇的能力，可以把故事人物從故事唸到真實世界。每一個故事人（物）被唸出來，就要有真實世界的人（物）被唸進去。什麼被唸出來，什麼被念進去，是無法控制的。這讓筆者想到煉金術師的等價交換原則：鋼之煉金術師的世界，是一個等價交換的世界。人不犧牲什麼的話就什麼也得不到，爲了得到某樣東西，就需要付出同等的代價。真實與虛構在《墨水心》這個故事裡的界線變得模糊。虛構的人物懷念自己的原鄉，而真實的人物懷念著被替換而進到虛構世界裡的人。一旦虛構的人物被唸出了故事，虛構世界裡人物的故事就會有所改變，變成虛構世界裡只留下故事的過去式人物。而真實的人被唸進去以後不大會左右原本故事的發生，比較像是一個參與其中但是只是旁觀的角色。好的閱讀者可以完完整整的唸出故事作者所創造出的角色，差勁的朗讀者可能會導致唸出來的人物鼻子變扁了，聲音不見了，或是金子變成破銅爛鐵。

莫提瑪替我們提出了一個問題：我們自己的世界是不是也是在某一個更大的故事裡面？故事包圍著故事，故事還有小故事。那什麼才是最真的真實？還是其實沒有絕對真實，只有相信。相信讓事情變成真實，而如楊照在序中所說的，宗教就是一種由於過度相信而終於凌駕人類理智與邏輯，變成了真實的虛構故事。

馮克在《墨水心》刻意打亂故事與真實的界線，最高招則是讓故事可以被改造。作家可以改掉原本自己寫的故事，重寫一個結局，再藉由朗讀者的閱讀讓虛構故事的再次虛構變成虛構故事的新真實。甚至還可以改寫別人的故事，就故事的人物可以被念到新的故事，一切只需要有個好的朗讀者。這像是一種思想／語言的共生。口說爲憑，原本在腦子裡面想的，不說出口就不算存在；寫在紙上的，沒人看懂的也不能算是存在。而說出口的那些代表著意義的聲音會馬上不見，不能再追回，一如永遠不能違背的承諾。語言（口語）變成一種非常重要的工具。思想／文字／言語宛如三位一體的共存機制。

《墨水心》是一本關於書、裝幀者、閱讀者、蒐藏者、朗讀者、書裡人、作家……等等的書，都穿越紙頁，互相交談著。這樣的想法是它的驚奇之處，更是一本「後設小說」（Metafiction）。文字魔法，貫串全書。當莫提瑪開始拿文字填滿寂靜，他把書頁上的字鬆開來時，彷彿它們只在等候著他的聲音一般——長的、短的、尖鼻子

的、柔軟的、打著呼嚕的、咕咕作響的字。它們在房裡舞動，在鮮豔的玻璃上畫出圖畫，在皮膚上搔癢著。甚至美琪打起盹時，還一直聽到它們，儘管莫提瑪早就又闔上了書。那些對她解釋著世界黑暗和光明面的字，築起了一道抵制所有惡夢的牆。今晚沒有惡夢可以入侵。

《墨水心》用語言具現化那些文字的魔法，用耳朵代替眼睛。在閱讀時常常也欣羨主人翁的冒險，或是喜歡某個角色，但當真想要進入那個故事，成為其中的一員嗎？筆者一點也不想進去《天方夜譚》、《金銀島》或者是《格林童話》。該把誰叫出來陪伴你呢？這個主意雖然挺不錯的，我也害怕被叫出來的角色，像髒手指一樣，不適應這個太快、太擠、太吵的世界，日日鄉愁不能解。穿越故事像穿越時空一樣，都是另一個世界。

書裡還有一句頗有深意的話：「你又知道你的結局了？」知道結局不好，還會想待在故事裡嗎？書中時時出現故事的穿越可能，不管是叫出了其他故事裡的人物，或者愛麗諾(Elinor)在痛苦時想著：「此時把我變到哪本書裡都好」，或者泰蕾莎(Teresa)的二度穿越。莫和美琪是讀者，他們知道許多故事的結局，我們亦是讀者，我們知道莫和美琪的結局，像是兩鏡相對的無窮造影一樣。如同他們知道小鈴噹(Tinker Bell)的結局不好，所以也不試圖讓她回到《彼得潘》裡，這是魔法舌頭的權力。作家有作家的權力，可以操縱所有角色的命運。我的結局，我不想知道。

《墨水心》像是愉快的安托貝·艾可式的小說，不會說教、不會複雜或艱澀，卻有艾可在各個文本中到處閒晃的童心未泯，筆者將它視為「他者式的小說」。

《墨水心》文本共有六十個章節，每個章節短而不長，對讀者來說方便閱讀。翻開第一頁的第一段，場景由一個下著細雨的夜晚開始，主角是一位十二歲大的女孩，美琪。作者描寫的下雨的夜晚，……「美琪只需閉上眼睛，就能聽到那陣像細小的手指般敲著窗戶的雨。」因為這樣，便可一直閱讀下去……

《墨水心》，這本書在每個章節都不斷地滲出故事後續的訊息，不太明顯，但是卻始終會察覺得到；而讀者便會像小女孩般的充滿疑惑：不知那夜裡，如鬼魅般出現的父親的訪客是誰？隔天早上所展開的旅程又是怎麼一回事？作者以細雨般的步調鋪成故事。對讀者來說，沒有太大的解答需求，只是高興，如此順著閱讀下去，如同女孩信任莫——女孩的父親一樣。故事接近中段，劇情的發展似乎開始讓人想預先猜

測，對於可以輕易地預知結果來說，反而有種文字實現猜想的喜悅，就像書寫：墨水在紙張纖維間滲透開來，最後成為那早已預定的符號、文字，卻一點都不會感到沮喪。

其實，故事的主角不應該是女孩或是女孩的父親，也不是莫的訪客或魔法舌頭的朋友們。我想是「書」，所有的書。美琪是一位愛閱讀的女孩、莫是一位修復書籍的書醫、魔法舌頭（Silver tongue），一位富有朗讀才華的說書人。而故事中許多人都在尋找一本已經絕版的書，急著想拜訪書中的一位老友——可怕的影子。作者透過一群人之間發生的故事，說出書的魅力、故事的力量。正如故事的一開頭女孩將書放在枕頭下面，父親說著：「別不承認，這書晚上會輕輕在你耳邊述說它的故事。」

許多書的開頭都非常迷人，但是末了卻讓人心有不甘，感慨萬千。筆者喜歡《墨水心》的結尾，篇幅夠長，足以開啓一個不同故事的起頭，而視覺的驚奇也從這裡開始。此書在筆者腦海中出現的畫面，並不是故事的落腳之處——義大利，而是像在萊茵河畔看見的德國小鎮。可能是筆者旅行的經驗不夠，故事中的義大利，不是陽光普照而是細雨綿綿，霧氣繚繞的石頭山城（當然，並非是所有章節的想像）。筆者喜歡原文書的青藍色調子，有點悲劇、有點可惜，卻也容易釋懷……

比起故事情節，《墨水心》描述的文字反而更吸引，描述書本及文字時所用到的倒是迷人，由此可知作者一定是位愛書如命的人。——「這世界上有比文字更美妙的東西嗎？魔幻符號、死人的聲音、一塊塊比這個世界還要奇妙的世界的積木，能安慰人，能打發孤獨，守護著秘密，宣告了真理……」；「去品嚐每個字，讓他們在舌頭融化。嚐到顏色嗎？嚐到風和夜嗎？恐懼和快樂？還有愛情。去品嚐他們，然後他們都會栩栩如生起來。」；「書一定要重，因為裡面塞滿了整個世界」……之類的句子，筆者認為書的暢銷，這些句子功不可沒。

我們可以把作家看成三種人：說故事的人、老師和魔法師……但最重要的是魔法師。作者本身就是一位很優秀的魔法師。《墨水心》之所以牽引著筆者、甚至是任何熱愛寫作與閱讀的人，那最成功的因素，不但是那令人不敢停歇、彷彿眨個眼什麼又會錯過似的精采冒險故事，還有作者大量使用了「書」這個素材。從一翻開這本書開始，筆者就深深地為莫的工作吸引著，他和他的女兒都愛書、都愛閱讀，光是這個背景設定，就叫人忍不住一直讀下去。馮克，這位成功的魔法師，彷彿早料到她的魔法就是這麼成功，而且她要讓這個成績一直持續下去。

於是，馮克又發明了另一個奇想，這個奇想竟是每個寫作者最期望發生的事情——讓書裡的人物跑出來！他們有了具體的血肉，他們有了可以與外界接觸的智慧與思想……筆者認為，這個主意一定處處挑逗著每位寫作者，因為誰都不知道那單單用文字書寫出來的世界到底長得是什麼樣子？或許連作者本身也可能是模糊的。作者在書中很清楚這點，也替每位寫作者道出心聲：「但或許在鉛印出來的故事後，真的還有一個世界，像這裡這個一樣每天在變化著。」這句話可更加有趣，人們是不是也可以反向思考，人們現在也正活在一部正在被他人撰寫的故事中呢！

馮克不但寫出每個人心中必有的妄想，讓這妄想在她筆下實現，還更加深入，將這妄想的結果通通寫出、讀著與發現，果真這個妄想太自私了。人們似乎只是一味地想讓某個角色從書中跑出來，卻從沒有人會反向思考，這個角色跑出來後，是有血肉、有心的，稱之為真實的人也無妨，這個世界的人因為好奇心，而覺得角色跑到這個現實世界中是好玩、有趣、不可思議的事，卻忽略了這個角色的孤獨與恐懼。如果設身處地去思考，也就不難想像為什麼髒手指老是要往山羊窟裡跑，刺傷所有讀者的心，或是，常常存在於莫與美琪心中的愧疚。

筆者對作者的魔法著迷，還不止這一處。作者雖然僅用小小的篇幅帶過，但筆者對這癥結處卻是念念不忘。當創作這本《墨水心》的作者，費諾格里歐（Fenoglio）先生，出現在他所創造的角色山羊面前時，筆者驚訝那樣的互動。這是很確定的。費諾格里歐先生很瞭解山羊，雖然山羊總是面無表情，讓人難以猜透，但這絕對可以確定，山羊心中的懦弱是絕對逃不過費諾格里歐先生的眼睛。想到這裡，筆者不禁害怕，也不免慶幸，更想要幻想一下。還好筆者不是任何一個人杜撰出來的人物，那種被人看透明的感覺，連山羊都會因此有受不了的表情，可想而知這力量大到足以使人崩潰。還好筆者不是一個人「寫」出來的，但反過來想，筆者所寫出來的人物，他們在另外一個世界中，是不是也有這份恐懼，害怕哪一天他們被一個陌生人看得透透的？雖然沒試過，誰知道呢？但筆者願意一試。

《墨水心》中有一段話很有趣，是莫提瑪說的：「妳知道，說到作家，會是個奇怪的事。多數人無法想像書是和他們一樣的人寫的。提到作家，大家以為他們早就去世了，絕不會認為會在街上或買東西時碰到一位作家。大家知道他們的故事，但不知

道他們的名字，更別提他們長得什麼樣子。……」大多數的作者喜歡這樣，筆者也喜歡這樣的說法，有種出其不意的快感。

《墨水心》創造出擁有魔法神力的朗讀者，總讓我想到了中國古代的說書人。眾所皆知，說書人曾經活靈活現地根據歷史傳說典故加油添醋說出一則則的故事，成為明清章回小說作者創作的素材。但要是說書人真正遇上莫或美琪，那也是得甘拜下風、張目結舌的。也還好說書人只是說得栩栩如生，並不是真的讓那些中國民間歷史傳說中的人物「躍然紙上」，否則，如果孫悟空和牛魔王、托塔天王和李哪吒、或是白蛇和青蛇真的跑到現實空間中，豈不是天下大亂。很好玩的是，要是這世界上真的有朗讀者，作家發現了自己創作出來的人物突然從天上掉下來，會有怎樣的反應？筆者猜想，《墨水心》中費諾格里歐的反應是一種；但，恐怕大部分的作家會精神分裂吧！因為那時，已經難以搞清楚自己身處於什麼樣的時空，自己是真實存在的嗎？還是書中那個世界才是真實的？亦或兩者皆不是，我們其實是活在別人杜撰出的故事世界裡？康拉德·海德坎普（Konrad Heidkamp, 1905-1994）曾說：「借助自身的創造力創造了新事物、啟迪了新路徑或者給他人帶來了靈感的人，是他們令世界更加五彩繽紛。無論是在享樂世界，在文學界還是在藝術界均是如此。」諸如在自己書中帶著世界範圍內，數以百萬計的年輕和成人讀者，踏上幻想之旅的馮克這樣的人。



第三章 說書人與聽書人

第一節 說書人背後的動機

小說取代了西方傳統史詩的地位，手工業形式的口傳傳統的說故事方式，在工業

化時代跟著被取代。在紡錘旁娓娓道來的說故事方式，以及說故事的內容（conte，神話與童話式的），在二十世紀消失。取而代之的小說崛起。成為布爾喬亞（bourgeoisie）階級的汲取故事的方式。隨著事物的流變，那個席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805）所稱樸素詩的時代，人和自然共鳴的時代消失了。

首先，該釐清的概念是，什麼是「史詩」？

小說形式的崛起，是有其歷史條件的；它的產生，正說明了人與外部世界的不和諧性。小說形式的誕生，正是和諧形式消解之際。「和諧」（harmony）與「不和諧」（dissonance）的對立，即是「家」（home）與「無家」（homelessness）的對立。「和諧」和「家」是用以形容史詩文學的年代，而「不和諧」與「無家」便是用以描繪催生小說形式的文明世界。……小說是一個被上帝拋棄的世界的史詩。⁹⁹

伏爾泰（Francois-Marie Arouet，又名 Voltaire, 1694-1778）在《論史詩》中將史詩定義為用詩體寫成的關於英雄冒險事蹟的敘述，黑格爾的歸納則更具深度與廣度：史詩以敘事為職責，事情的發展須使人認識到它是一件與一個民族及其時代密切相關並具深遠意義之事。口傳史詩，則常指描述一個國家或民族形成和發展過程中講述英雄功績的長篇敘事詩。內容包括戰勝各種艱難險阻、克服自然災害、抵禦外侮等。古希臘的荷馬史詩、印度的《摩訶婆羅多》和《羅摩衍那》、盎格魯·撒克遜（Angles Saxons）人的《貝奧武甫》（*Beowulf*）等都是著名的史詩。史詩多以歷史事件為背景，但作用卻不在記載歷史。史詩中的人物都是理想中的英雄。史詩中還包括有大量的知識。它最初是在民間以口頭流傳發展起來的，其風格莊嚴、崇高、雄偉。規模宏大、結構嚴謹是其一般特點。

「史詩」這個詞同「神話」概念一樣，是二十世紀西學東漸背景下進入現代漢語的。言必稱荷馬，是西方文明的最大驕傲之一。這個西方的驕傲曾經刺激了幾代中國人，要在漢族的祖先文字遺產裏尋找足以和荷馬史詩媲美的偉大作品。然而，一個世

⁹⁹ 盧卡奇（Georg Lukacs, 1925-1961）著。楊恆達譯。《小說理論》（*Die Theorie des Romans*）。台北：唐山。1997。頁xii-xiii。

紀過去了，「中國神話」這樣的說法已經司空見慣，深入人心，並且成為任何一種《中國文學史》必不可少的第一章內容；而「中國史詩」的有無仍然是令人扼腕嘆息的問題。

什麼是史詩呢？借助於人類學家的實地考察，我們終於了解了史詩及其產生奧秘。世界上所有的古老文明都在遠古就留下了它們的故事和歌謠。在某些文化中把二者結合起來並成為經典性的世代傳唱作品的，正是史詩。從荷馬的盲人身份可以推知，史詩最初都不是書面的作品，它們靠遊吟詩人口頭吟唱而得以代代相傳下來。流行的說故事是古老的講唱藝術的殘存形式。

在古代愛爾蘭，遊吟詩人（bards）是一種職業身份，他們將所有故事被按照以下的類目收集在一起：出生、私奔、曆險、旅行、戰爭、盛宴、求愛、幻想、奇襲、侵擾、毀滅、屠殺、侵入、愛情、遠征、洞穴、死亡、圍攻、狂熱……等。這些故事題材的吟誦是要根據不同場合的情景而即興做出的。在許多無文字的部落社會，史詩的演唱是神聖儀式的組成部分。這種原生態的儀式功能絕不只是文學的、修辭的或審美的欣賞，而是起到非常重要的文化整合作用：通過語言和展演的象徵作用，確認神聖的祖先和歷史傳承，強化宇宙時空的重新開始（重演開天闢地的創世過程），萬物秩序的有效性；強化社會群體的心理認同感，驅除惡魔與鬼魅，克服自然災害和瘟疫，治療社會成員的生理和精神疾病。

曾經在納伐鶴印第安人中生活的人類學者巴利·托肯認為，納伐鶴人的草原狼故事被用於治療儀式。在無序和混亂給人帶來痛苦之時，這些故事是用於重新組織和整合事物的一種藥物。他說：「事實上，如果沒有這種道德的或者醫治的目的來講述這些故事，那對他們和他們的整個群落都會是一種冒犯之舉」。

然而，史詩對於初民社會而言，既是社會意識形態的核心，又是文化教育傳承的根本媒介。其當時的地位和重要性也就可想而知了。用我們漢民族口傳文化的最後一位聖人孔子的話說，就是「詩可以群」！用人類學的描述來說，唱出的故事本身在特定儀式語境中被賦予了非凡的力量，任何聽到這些故事的人會得到祝福和好運。這是史詩傳唱作為「活」的文學，同書面閱讀式的「死」的文學的根本功能性區別之一。像藏族的口傳史詩《格薩爾王傳》，近年來借助於現代錄音技術，我國民間文學工作者已經錄下兩千多盒錄音帶和相當的影視錄影。可以確信，不久的將來這些珍貴的文

學展演的多媒體情境會給「死讀書，讀死書」式的文學教育方式帶來一定的衝擊和變革。

史詩是西方文學的古老傳統，希臘羅馬神話裡都涵蓋著史詩的蹤跡。史詩將歷史事實與神話、童話作關聯。它可以是傳奇、寓言、童話或神話。史詩流傳於後世，成為口耳相傳的一則則故事。由於史詩的詩歌型態，造成了口語傳遞的便利性。然而至十六世紀，書籍、期刊的大量印刷，造成小說的流行。報紙也跟著成為前電子時代的主要媒體。歸功於發達資本主義之後機械複製技術的發達，印刷術帶給人們的便利性即在於此。首先來談書籍：書籍的大量印製使得喜歡聽故事的人以閱讀的方式進行故事的吸收，娛樂的方式改變；人們不再像格林兄弟一般必須跟在紡錘旁的老婆婆旁才能夠聽故事。

聽故事的形式改變，在從前口傳故事的時代，聽故事的人專心聽著說故事的人，這樣專心的經驗將故事深印在他們的記憶中，然後可以憑藉記憶轉述，憑藉著記憶將故事傳給其他的人。他們在說與聽的過程中是群聚的，或者說，至少是一位聽者與一位說者的溝通與交流。印刷術普及所造成的書寫的故事流傳，讀者吸收故事的方式則不再以口傳，而是用閱讀的方式。

閱讀，是個人的，小說讀者生活於孤寂之中，因為閱讀絕非集體的活動。書籍的閱讀不需要在某時某刻儀式性的進行，不必像口傳故事那般在特定的時地才能吸收故事。因此聽口傳故事的專心程度必然比閱讀來得專心得多，因為一旦書握在手中，何時何地都可以開始個人式的閱讀。於是小說讀者的經驗與記憶從口傳時代衰退，他們的注意力從經驗轉向書本，產生一種亟欲吞噬故事本身的慾望。

假如在班雅明的時代，二十世紀的人們，從吞噬書本上的世界作為一種個人經驗，那麼，二十世紀下半葉至二十一世紀的人類，則是吞噬電影的影像與個人電腦中的訊息作為生活的良伴。人們從影像的世界裡尋找安慰，在一個個接續的畫面中等待史詩般的故事重現。

二十一世紀的消遣是個人化的，電影螢幕與觀眾之間沒有所謂的眼神交會，個人電腦更增加了閱聽人的主動性。這些標誌著現代社會的產品，是取代過去人們以聽口傳故事作為消遣的最新娛樂。甚至它可以提供人們構築另一個神話的可能。電動玩具，互動性電視與網際網路的互動性……在這些機械時代的娛樂工具中，我們甚至可

以進入其中改寫史詩中的歷史。所以班雅明說：「說故事的藝術已經接近淪亡的地步。遇見一位真正會說故事的人的機會，日漸稀少。」¹⁰⁰這些話似乎還預示著他所不可見的未來。我們不再需要一個懂得說故事的人，我們所處的時代與生活經驗，揭示著一切都在改變，我們必須時時警惕自己，要接納這些隨時都要變換位置的改變。

戰爭之後的世界，一切都變了。班雅明說：「自從大戰以來，有一個程序變得明顯起來，並且大有一發不可收拾之勢。難道我們沒有發現，終戰以後，由前線歸來的人，都變得啞口無言？」¹⁰¹這是一個身處世界與歷史變革中的人所發表的哀嘆，經驗對於人類並不會有價值，有些事物，是必須避免碰觸到的難堪。讀者吞噬的力量，從書中換來一股永遠未能由其自身生命抽取出來的熱力。讀者利用小說家供給他的死亡，為自己的寒冷生命取暖。

說故事的藝術正在隕落，因為真理的史詩面向，也就是智慧，正在消失。

在班雅明的時代，因為科技文明的誕生，使得口傳的說故事藝術逐漸隕落。口傳的史詩智慧不再存於現代社會中。所謂的本真性與道德感在機械文明中不再被需要。人們需要的是瞬間表像慾望的滿足。人們計較時間，發展講求效率的速食文化，不再有擇善固執的勤奮，今天的人只鑽研那些可以被縮減的事物。他甚至把故事也縮短了。我們看到短篇小說的誕生。而史詩則成為消逝中的文類，一如消失中的神話，別具易感之美。

所以班雅明推崇萊斯可夫（Nicolas Leskov, 1831-1895）：他是具有故事（conte）精神的小說家，詮釋信仰，具有童話與神話性質，接近史詩文類。如果每一本文本，都有他自己的豐富故事，像是與讀者做溝通，藉如同班雅明所說的：「任何一位聽故事的人都有說故事的人在陪伴他」。¹⁰²如同《墨水心》每一個章節作者都巧妙的用了獨立的序，開始對讀者敘述故事。說書人透過這些強而有力的語句，勾起讀者興趣，不難發現，說書人背後的動機，援引經典名作，把最核心的東西透過說書，與閱讀者來做溝通，讓在閱讀中，找回了小時候看故事書想要一頁頁往下翻的美好感覺。那是一種很單純的慾望，不受任何世故或價值沾染。

¹⁰⁰ 華特·班雅明（Walter Benjamin）著。林志明譯。《說故事的人》（*The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov*）。台北：台灣攝影工作室。1998。頁 19-20。

¹⁰¹ 同上。頁 20。

¹⁰² 同上。頁 39。

平時他會自己輕輕吹著口哨，但現在卻十分安靜。美琪感覺得到，他的思緒飄到很遠的地方，但飄到哪裡了呢？

最後，他坐在桌邊看著她。「我讀書不喜歡出聲，」他說，好像世界上沒什麼令人感興趣的事一樣。「這妳也知道的，如此而已。」

「為什麼不？你也講故事給我聽，且都是很好聽的故事，你可以模仿各種聲音，你可以讓故事緊張刺激，跟著好笑又無比……」（頁 55-6）

很顯然美琪不斷的發問，想要釐清目前她所看到的一切的人、事、物，但她卻不知道這一切的一切，都是由她的父親所唸出來的。每一個角色的特性，都是當初作者所要傳達的。只是，這些角色藏在莫的腦海中，似乎讓讓他感到不安。或者該說，莫原是屬於文本的說書人，他只是把故事唸出聲，但後來卻變成一位能把故事角色說出的說書人，他害怕裡面的角色會出來傷害到美琪，在他能掌握的範圍內，他儘量不要讓悲劇發生，他背後的動機，由原本的朗讀樂趣，轉換為害怕發生，這說來很奇妙，原本一心想要把每一個角色說得栩栩如生，但後來又因為角色全都變成真實世界的人物而害怕，說書人的動機在他的身上有許多面向，對後來閱讀或者說是聽書的我們，看來不免有些矛盾。

「每本書的卷首都該用這種紙，」他有次對美琪說：「最好用深色的：深紅色，深藍色，完全看那本書的書衣而定，當妳打開書時，就像在劇院一樣：先是布幕，然後妳把它拉開，戲就跟著開始」（頁 56）

每一次的說書，都令人期待，就像文本裡提到的一樣，當你打開書時，就像是拉開布幕，不管說書人背後有什麼動機，好戲就此上演，聽書人就只管接受進入文本的這個事實了。

小說最受人注目的，可說是對內心經驗的描寫。笛卡爾（René Descartes, 1596-1650）說：「我思故我在（I think and therefore I am）」可做為其座右銘，但小說家的「思」除了推論，還包含感情、感覺、記憶與幻想。在小說逐漸發展成文

學形式的初期，狄福（Daniel Defoe,1660-1731）的自傳性作品，與查森的書信體作品都帶有過度自省的特色。十九世紀的小說經典，從奧斯汀（Jane Austen,1775-1817）到艾略特（Thomas Stearns Eliot,1888-1965），不但把書中角色當成社會個體來呈現，更細膩而敏銳地分析他們內心的道德和感情世界。到了世紀交替之際，現實逐漸落在個人主觀自我的私意識上，而無法全面地與他人溝通自身的經驗。

有人說意識流小說就是用文學來傳達唯我論。但我們也可以說，意識流小說給了我們通往人類內在自我的想像管道，縱使這些內心世界是小說的虛構，仍能讓我們在面對「文學表達唯我論」這種可怕說法時，得到些許安慰。

《墨水心》也算是一種「意識流」（The Stream of Consciousness）¹⁰³的小說，文本裡的角色，是作者將自己內心暴露出來，供人觀賞，就算他們的想法有時極其虛榮、自私又卑鄙，仍然能激起讀者的共鳴。換個角度說，如果角色完全引不起共鳴，那讀者和作者都沒有辦法持續、不斷地沉浸在這種角色的內心世界裡。《墨水心》裡的莫將自己的老婆交換到文本裡，而自己又擔心當他「唸」的時候，可能她的女兒也會被交換進去，如果作者與莫有些相像，是否暗指馮克，其實是害怕現實生活中的她，會因此失去另一半，又再度失去他親愛的女兒。

小說中有兩個主要方法可以呈現意識。一是內心獨白，內容中所用的文法主詞是「我」，而我們讀者就像是在無意之間，聽見角色人物說出他們的想法。另一個方法稱為「自由間接文體」（free indirect style），作者以敘述說話的方式表達想法，但是保留了適合各角色使用的詞彙，刪去一些比較正式的敘事法所需要的附加語。這樣便產生一條進入角色腦袋的幻覺密道，但又不完全犧牲掉作者涉入內容的部份。要成功的使用內心獨白的技巧，並不容易。敘事速度一不小心就會流入緩慢惱人，也因為容易過多的細節而讓讀者感到不耐。《墨水心》避開了這些陷阱，原因之一是馮克有很多的寫作經驗，她的文字已經能有掌控能力，最普通的日常生活事件在她的描繪之下也顯得饒富興味，彷彿我們從未見過。另一點則是她把作品內容的句法結構加以精巧的變換，讓內心獨白結合了自由間接文體以及正統敘事法。

¹⁰³ 「意識流」（The Stream of Consciousness）是亨利·詹姆斯（Henry James, 1843-1916）的哥哥，心理學家威廉·詹姆斯（William James, 1842-1910）發明的一個說法，用來描述人內心裡連串想法與感覺。隨後文學批評借用這個說法，來形容一種特殊的現代小說類別，此類小說模仿人內心的想法流程。

《墨水心》中的說書人，其實並不是想說什麼就能說出什麼東西來，也就是說，魔法來自書中，他並不知道其中的來龍去脈。但是有時想著想著，卻能如願地說出。文本中，山羊在還沒找到「魔法舌頭」時，找來一位大流士（Darius），但他唸出的都是一些奇怪的怪物。很顯然的和山羊預設的立場不同。這位也是被抓來的說書人，一樣擁有魔法說書的技能。山羊描述地說：

闊仔的跛腳也是拜他所賜。你還得先看看那些從他書中唸出來的女孩，只要看上一眼，就會做惡夢。最後，只有在我想看看他那些好玩的怪胎時，才讓他朗讀。我的手下都是我在這個世界找來的，只要他們還年輕，我就把他們找來。幾乎每個村子都有喜歡玩火的孤獨少年。（頁 144）

山羊是另一個說書人，他背後的動機，就是讓他自己過得更好，他要找到全世界最好的說書高手，最好唸出他想要的財富，最好他的下場是好的……。但他又無法自己實現，他必須得透過另一個說書人，將他想要的世界念出來。莫和這位大流士就不太一樣，山羊想藉助莫的力量，唸出財富給他。山羊說：

魔法舌頭，今天我要你施展一番的是金子。我可是貪婪到無藥可救。……但要買下這個大千世界所有的好東西，卻絕對不夠。這個世界頁數太多了，魔法舌頭，你們的世界數都數不盡，而我很想在每一頁都寫下我的名字。（頁 144-5）

山羊要大流士找出他的書，要「魔法舌頭」唸出黃金。但他拿的是《金銀島》及《天方夜譚》，莫巧妙的拿了《天方夜譚》。山羊不是我們世界的人，他要的是財富，他並不知道文本的內容，他是指使說書人的另一個說書人，真正的說書人「魔法舌頭」知道《天方夜譚》說的又是另一個故事。但因為他的不信任，他還是要「魔法舌頭」將《金銀島》唸出。兩個動機不一樣的說書人，一起創造新的故事及結果。

之前筆者提到有關說書人背後的動機，但若以《墨水心》來說，馮克也算是隱藏在書本裡的說書人。馮克將她想要傳達的訊息由書中的角色來說出，也幫讀者整理出故事背後的真相。作者跳到文本裡來說明，其實是一件很常見的事。對一部青少年小

說來說，扮演著說書的功能。

「書名是《墨水心》，說的是一個心因為邪惡而變黑的人。我一直喜歡這個書名。」
山羊抬起眉毛，微笑了起來。「喔，要我怎麼理解呢？是不是一種恭維？畢竟您在說的是我的故事。」

「不，不是，那是我的，你只是出現在裡面。」（頁 279）

馮克想要告訴讀者，其實文本裡的故事，也是她一個人的。和文本裡的費格里歐一樣的想法。所有的人物安排，都是他創造出來的，意味著作者是唯一，而讀者如何看待，那是另外一回事。費格里歐清楚地告訴山羊，他所創造的山羊是如何，包括山羊的外表和內心，而讓山羊覺得不可思議。這樣的對應，也和作者中得到相同的經驗，馮克清楚的交代她所創造的文本，筆者覺得這樣的敘述方式是難得的。這兩種感受是相同的。接下來看費格里歐如何告訴山羊一切：

一名作家從未寫下他對他角色所知道的一切，讀者不需要知道一切。有些最好當成作家和他角色共享的秘密，.....在一本奇妙的書裡說來著？要讓孩子相信他們討人厭，可是簡單至極。.....巴斯塔他找到了一個神，山羊，就算你對他不好，但誰說所有的神都是善良的？多半的神嚴厲殘酷，不對嗎？在那本書裡，我沒把這一切寫下來。我自己知道就夠了。（頁 281）

接下來，費格里歐不斷的把山羊的一切說出，讓山羊感到不安。甚至欲將他身世公佈給他的手下聽。馮克這個部份的處理，讓筆者想起另一種小說的寫法。第一次世界大戰結束之後，赫曼·赫塞（Hermann Hesse, 1877-1962），出版了重要代表作《徬徨少年時》（*Demian*）。1919 年《徬徨少年時》剛出版的時候，上面作者名字不是赫曼赫塞，而是「Emil Sinclair」，就是《徬徨少年時》的主角辛克萊。為什麼會掛這個名字呢？因為這本書一開頭是這樣寫的：

小說家們有一個傾向，他們都是以一種像神一樣的態度，去處理他們小說的主

題。自以為對整個故事、對一個人的人生已經徹底了解了，因此就覺得像是上帝自己一樣來細數一切，認為在他們與顯然的事實中間，沒有隔閡的東西存在著，認為整個故事中的每一個細節全都富有意義。我不像那類小說家那樣，我做不到那樣。即使我的故事對我的重要性，超過小說家的故事對他的重要性，我還是做不到那樣。¹⁰⁴

赫曼赫塞的想法顯然和馮克的相反；馮克不斷地介入，將文本說明得仔細，彷彿她掌控了整個世界。馮克化身為莫，又化身為費格里歐，藉由他們的力量，馮克在文本裡說出了她想說的一切，也讓讀者清楚了她背後的動機。



第二節 傳播與受播

「傳播」就是傳播學（communicology）的用法，英文用的是「communication」這個字，所以，理所當然的包括兩個人的談話，也就是所謂的：interpersonal communication，甚至彼此揮一揮手，做個手勢，也是：non-verbal communication。因而「communication」中，原來就已經包括了受訊者（receiver）與他的回饋（feedback）

¹⁰⁴ 赫曼·赫塞（Hermann Hesse）著。蘇念秋譯。《徬徨少年時》（*Demian*）。台北：志文。1990。

等所謂的：「接受」的問題。

但是用了中文的「傳播」，似乎就只側重在「送訊」而且是多人或大量的流通方面，因而也就蘊藏了時空位移的指涉。所謂：「傳」在中文裡，原就暗示了由甲地到乙地，由此時到彼時，甚至由特殊的人「傳」給特殊的人等等的意涵。¹⁰⁵

同樣的，「播」不但有「散開」的意涵，不論是分頭遣送或是漂蕩離散，甚至還有落地生根的暗示，所以有人就新文學或新文化運動稱胡適為傳播者。¹⁰⁶

翻譯或傳播，不僅是個系統轉換的問題；尤其是文學的翻譯或傳播，從理論的角度而言，同時也是「經驗」的可否近似虛擬，以及再生複製的問題。所謂「經驗」，象徵性的說，是種應目會心或觸物起情的歷程，因而它既包括所被經驗對象在感官中的呈現，以及經驗者對此所產生的種種內在反應。因而「經驗」的再生複製，事實上就必須同時包括被經驗對象的「再現」(representation)，與因而興起種種內心反應的「表現」(expression)，以在空間上為融合，或時間上為銜接等，種種的呈現。

另提到「被經驗的對象」，當它作為外界的存在時，我們或可如古代漢語稱之為「物」；但它們一旦經由感官進入我們的涵具意向性的意識時，一方面它們就轉化為只是我們知覺意識中存在的「象」，並且也就涵帶了種種或可立即明白，或者潛藏而需要去挖掘的「意義」，而可以成為「經驗者對此所產生的種種內在反應」，用古代漢語來說即是「意」的對應或象徵。因而「經驗」的形成，原本即是一種「意」「象」結合的過程與結果。

也因此，我們固然可以在經歷的外界的實物實事中，通過注意與意識的篩選，形成富涵種種意義的「經驗」；但實物實事，一但轉化為內在的形象（這裡的「形象」只是藉以象徵一切感官知覺對象所形成的知覺，不必然只是「視覺」而已），由於「象」原本就涵具種種或顯或隱的可能「意義」或「意」的對應，因而亦可以經由「想像」而加以重新組合，以形成一種就客觀而言，雖是「虛構」，但卻足以反映「心意」的另一種虛擬的「經驗」。

至於「經驗」要能夠「傳播」，亦即意味著它的「複製」就不僅是原始經驗者本人的「回想」而已，何況他所要「傳播」的還可以是想像虛擬的「意境」。因而，首

¹⁰⁵ 柯慶明撰。〈文學傳播與接受的一些理論思考（代序）〉《文學研究的新進論——傳播與接受》。台北：紅葉。2004。頁1。

¹⁰⁶ 同上。頁2。

先創造者或複製者必須將此「意境」與「經驗歷程」，憑藉某種媒介的構組，將他「外顯」成可以在感官上「再經驗」的對象。並且在構組媒介的過程，將相關的物象「再現」成「境」，卻又能蘊涵「表現」了所要對應象徵的「意」，然後我們才能說創造或複製了一個可「傳播」的「境界」或「經驗旅程」。

文學的基本媒介是語言和文字，作為一種符號系統，他們的特質正是其可複製性。因此，即使只是一個單字，我們必然除了知解其「義」之外，同時聽到聲「音」，看到字「形」（即使拼音文字，亦一樣有其字母組合的「形」），並且還會喚起對其所指涉事「物」，所可能具有的各種感官知覺的聯想。因而語言閱聽本身即是一種綜合了各種感官知覺的潛隱的多媒體性質的經驗。¹⁰⁷

《墨水心》中的莫，可以說是一個成功的說書人，他是一位元可以將文本中的人物「說」出來的說者。剛剛我們提到，傳播在文本中扮演的角色，不論是用文字或是語言，都算是一種傳達的溝通。語言是一種符號，符號的展現，影響到看書、聽書人的感受。

但美琪不想睡。「髒手指！這到底是什麼名字？」她說：「還有他為什麼叫你魔法舌頭？」

莫沒有回答。（頁 21）

她小心翼翼地從書架上抽出一本書打開，裡面圖列著千奇百怪的昆蟲，戴甲的甲蟲，帶長鼻的甲蟲，一隻甚至還有個真正的鼻子。美琪的食指摸過那些退色的圖片，「莫，你到底為什麼從未唸書給我聽？」

她父親急轉過身，嚇得她的書幾乎脫手。「妳為什麼問我這個？妳和髒手指說過話，對不對？他跟你說些什麼」（頁 55）

傳播與接受之間，亦存在著許多疑問，傳播的人傳給接受的人，他們之間有多少是相似的東西。莫原本將他要傳達的想法說出，但是現實生活中又讓他不得不接受事實，他的女兒美琪一直要求他告訴她屬於他的秘密，他要給的卻不是接受者所要的，

¹⁰⁷ 同上。頁 3-4。

他不給的卻是接受者想要的。他有了雙重身份，他扮演好一個說書人的角色，但相對於文本中，他卻又是無法滿足她女兒期待的說書人。

當說書人一旦具備了情感以及說書的功能，這時，說書人與聽書人會呈現一種很緊密的互動關係。傳播與受播之間的互動關係啟動，以下的例子便是：

一切都消失了，教堂的紅牆、山羊手下的臉孔及坐在椅子上的山羊本人，只剩下莫的聲音和字母構成的畫面，那就彷彿織布機中織出的地毯。……他的聲音可以為她把一切的東西變回房間中，賦予每個字眼不同的味道，每個句子一首旋律！就連閩仔也忘了他的刀和他該割下的舌頭，眼神癡迷地聆聽著。扁鼻子陶醉地盯著空中，彷彿有艘海盜船正張帆穿過一扇教室窗戶。大家都默不出聲。

除了莫那個喚醒字母與文字的聲音外，沒有任何聲響。(頁 149)

大家專注地聽著，雖然只有山羊最想要聽，因為他要「魔法舌頭」唸出他想要的黃金，但是其他的人，同樣被「魔法舌頭」的魅力所吸引。場景的氣氛、說書人的聲調以及魅力，都是影響聽書人最重要的因素。傳播與受播之間，傳達出另一個世界。

其實，一部被說得生動的書，並不全然是說書人的功勞，作者的描述也很重要。當作者在寫書的時候，他也是一位說書人，他把他腦子裡所想的，藉由他的筆墨說出，腦子裡成千上萬的細胞，每個都使勁全力構成一個個體，讓作者用寫出最好的角色，愈生動就愈精采。接下來再藉由另一個說書人，透過它的表情、感情……等，將文本以說書形式說出，這時文本裡的事物，便會隨著說書人的說書律動將他們從另一個世界說出。

換句話說，原本藏在作者腦海裡的「活細胞」，經過時間的累積與轉換，變成作者筆下以油墨呈現出的「字」(無生命)。接著，再藉由說書人將文本裡的文字，說成「活現」的事物。文本裡有一段是這樣說的：

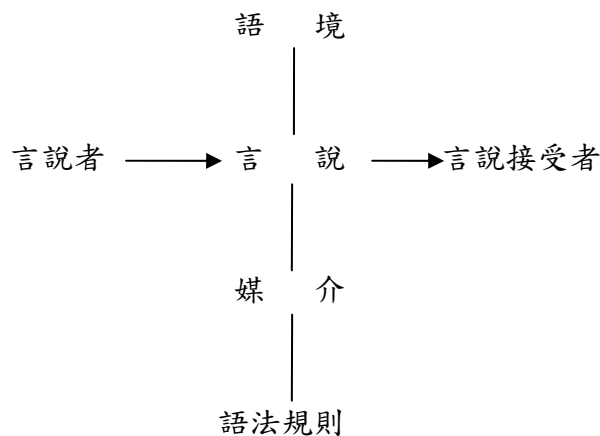
「我現在事實上應該非常非常地驕傲，」費諾格里歐喃喃說著。「每個作家都希望自己的人物栩栩如生，而我的竟直接從您的書中跳了出來！」

「因為我父親把他們念了出來，」美琪說：「對其他的書，他也可以這樣。」

「啊，當然。」費格里歐點點頭。「妳提醒我很好，不然我有可能還把自己當成一個小小的神，對不對？但妳母親的事，我很抱歉，雖然看起來根本不是我的錯」（頁 219）

當一部作品完成，也可以說是作者已死，接下來的就留給閱讀者了。但「費格里歐」萬萬也沒有想到，他一手創造出的角色，會隨著在另一個時間被說出。照這樣推論，筆者試想，是不是現在作者寫的事物，其實會在另一個時間或空間一樣會被召喚出。如果是如此，那整個世界這部大的文本，會是一個值得探索的文本。或者該說，「上帝」就是那最具有代表性的說書人。

接下來，筆者就故事的傳播過程，整理出下面的圖示，來說明傳播間的關係以及影響。依照古添洪在《記號詩學》一書中所提到的；他指出傳播的整體，大致可以分成六個要素（六個面向）：言說者、言說、言說接受者、媒介、語法規則和語境。¹⁰⁸如圖三所示：

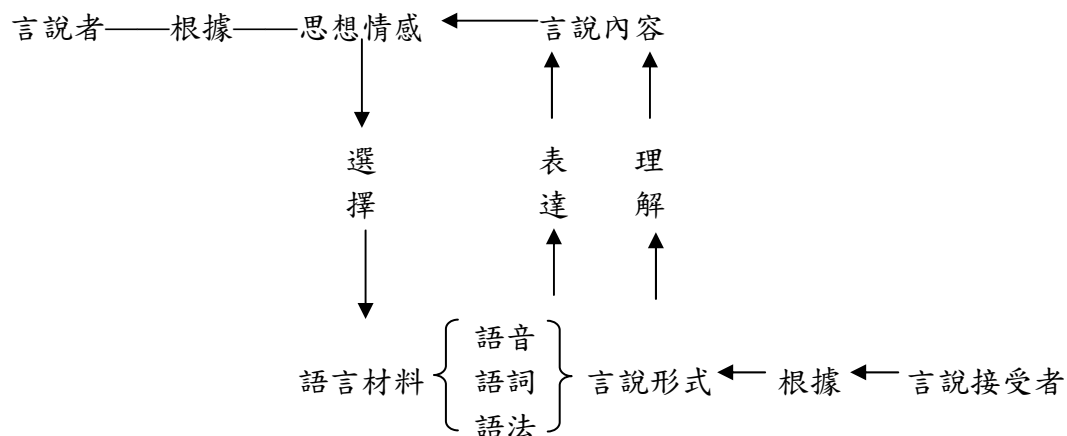


圖三（摘自古添洪《記號詩學》。）

然而，傳播的過程，也可以比照程祥徽在《語言與傳意》¹⁰⁹一書中，所做的詳細表解。如圖四所示：

¹⁰⁸ 古添洪著。《記號詩學》。台北：東大。1984。頁 97-9。

¹⁰⁹ 程祥徽主編。《語言與傳意》。香港：海風。1996。頁 22。



圖四（摘自程祥徽《語言與傳意》）

這雖然少了語境、媒介和語法規則等（這些已經「內蘊」，也不難想像它們的存在），但有關傳播的規模卻可以透過它來窺見梗概。當然，在實際的傳播過程中，還有可能其他的變數（如潛意識發作、非語言傳播行為等）介入，使得整個傳播過程更形複雜。¹¹⁰

故事傳播它的傳播過程，也受到相當的傳播機制的制約，形成一個所謂的「傳播生態」，而在這個傳播生態中，故事創作者所能控制的是他內在的意圖，其餘的都得「委由」整個傳播機制去調度決斷。因此，筆者研究故事創作者想要傳播自己所創造的究竟是可以什麼樣的「展望」問題。

事實上，馮克在《墨水心》裡有很大的意圖，他把多層的說書人放進文本，讓人不斷地抽離或進入文本，與文本或跳出來的角色做互動。就以芥川龍之介的〈竹藪中〉為例：芥之龍之介這篇小說在說「一個叫做多襄丸的強盜，打劫了一對行旅中的武士夫婦，並對武士夫婦施以強暴；武士遇害後，其妻逃逸無蹤，而強盜後來被捕」的故事。¹¹¹但武士遇害這件事卻有好幾種不同的說法；而且每一種說法又都能「言之成理」，導致整個事件在文章結束後還是「撲朔迷離」。這篇小說中「開放性」的結局以及第一人稱觀點且不斷變化敘述者等反熟悉化或陌生化的敘述技巧，與《墨水心》的敘事風格一樣特別。

當傳播出來給受播者的不僅是感動而已時，會是怎樣的情形呢？《墨水心》把說

¹¹⁰ 李茂政著。《大眾傳播新論》。台北：三民。1986。頁 33-56。

¹¹¹ 賴祥雲著。《芥川龍之介的世界》。台北：志文。1977。頁 155-67。

出的感動轉化成無法理解的真實事件，馮克把不可能的事情，藉由文本裡的說書人「魔法舌頭」來實現，裡頭的文本角色受到刺激，相對的閱讀文本的我們也受到刺激，而它所表達的事件「真相」會因觀看角度或特殊立場而有所不同之認定，也就是說具有啟發性。換句話說，一如現代派的古典小說典型的作品，讓讀者在看待事物時，不會輕易的已自己所見的為真，並且習得一種高明的寫作技巧。

莫沒有讓他多等。唸到吉姆·霍金斯那個不比美琪大多少的少年，在他的駭人冒險中於一個陰暗的洞窟中見到東西時，事情發生了：……女僕們還在那裡擦拭桌上最後的渣渣，錢幣就突然滾落到空盪盪的木桌上。女僕們踉蹌退開，拋掉抹布，手摀著嘴，錢幣紛紛跳落到她們腳間，金幣、銀幣、銅幣在石頭上叮噹作響，在長凳下沙沙堆積起來，愈來愈多，一些滾到了階梯。山羊的手下嚇得跳起來，彎腰去撿那些撞到他們靴子、閃閃發亮的東西，但手跟著縮了回來。沒人敢碰這中邪的錢幣。不然這會是什麼？由紙和墨——還有一個人類的聲音製成的金子。（頁 150）

文學的創造本來就是為了再現或喚起某種美感經驗的再創造，一方面沒有這種再創造，就沒有所謂的文學的接受。但所有的文學傳播，卻又無法不是先通過接受，以具體化的掌握「象」「意」，而透過新的「媒介」或以新的「符碼」做種種類型的（比類而論之）「言」的再創造。因此，接受好像是文學活動或文學傳播的終點，但其實也是起點，不論就文學傳播的事實，或者我們對於文學的永恆期待，因為薪火相傳，偉大的作者永遠是「言有盡而意無窮」的在世世代代的「接受」與「傳播」，「傳播」與「接受」中生生不息，無窮無盡。¹¹²

¹¹² 柯慶明撰。〈文學傳播與接受的一些理論思考（代序）〉《文學研究的新進論——傳播與接受》。台北：紅葉。2004年。頁 20-1。



第三節 聽書人的期待

記憶與遺忘，這兩個後現代許多作家賴以詮釋創作的主题。卡洛斯·M·多明格茲（Carlos Maria Dominguez, 1955-）在他的作品《紙房子裡的人》（*La casa de papel*）曾透過藏書癖做了一番詮釋：「人和書被一種需要和遺忘的協商相互依存，書好似我們生命中永不復返的某一片刻的見證人，一旦它一直保留在那兒，我們便有依存的感覺，認為他是我們的一部分。」這是記憶、文字、書寫與認同的相互關係。因此，書中解釋布勞爾的行徑時，也是記憶、遺忘、創傷與認同的拔河交戰：「剎時，我覺得他懊惱地責備自己：不是因為遺忘，而是記憶……在長久飽嚙孤寂後，也許想要聆聽書的呼喚……」對布勞爾而言，只有找到書的記憶，才能找到自我認同，不在坐困書城。¹¹³

¹¹³ 卡洛斯·M·多明格茲（Carlos Maria Dominguez）著。彼德·席斯（Peter Sis）圖。張淑英譯。《紙房子裡的人》（*La casa de papel*）。台北：遠流。2006。頁 8-9。

如果一個故事讓人一直想知道「後來呢？」，一方面急急追趕結局，一方面卻又捨不得一下讀完，那麼這個故事是成功的，《墨水心》正是這樣一個精彩的故事，精彩到我在捷運車廂關門警示音響起，方才想到該下車了。

擅長說故事的柯奈莉亞·馮克，揮動著他的魔法棒，用奇幻筆法營造詭譎又不失童心的篇章。以「那晚下著雨，低吟的細雨。許多年後.....」為始，「.....寫故事，是和魔法脫不了關係的」為終，看似童話千篇一律的開頭，但是結尾卻是道出了整個故事的虛幻，讓人進入了世界，又好像其實只是經歷一個夢境一樣。故事以兩條軸線並行，一是說書人存在的世界，一是說書人筆下的世界，一如發條鐘緊緊相扣的大小齒輪，看似分進實則合擊，兩條主線在某個細雨、神祕的夜晚合而為一，驚嚇說書人、聽書人，與拿著這本書閱讀的你我。

說書人未完成的故事斷裂在這個夜晚，在作者的追敘中，疑問與解答、虛幻與真實逐漸接軌。讀到這裡，不得不再一次讚嘆馮克真的很會說故事，儘管用了多個眼花撩亂的敘事方式，故事依然輕快流暢且動聽。誠如書名，全書處處可見墨水筆下的身影，甚至故事本身就像墨水暈開的世界，一部扣著一部推移前進終至完整。

《墨水心》的特別之處在於馮克透過巧思與讀者互動，其一，說書人的故事靈感來自書裡，對照馮克曾經說過的：「我只是準備好紙筆，等待故事召喚」不謀而合。若說書人是馮克的投射，那麼，說書人在創作過程遇到的種種困境，正可等同馮克寫作經驗，讀者因而得以一窺馮克創作的背後。其二，馮克既在故事之中又在故事之外，一如串場的髒手指，在適當的情節跳出來，但又在不注意的時候進入故事中。

另一處值得一提的是書內的插畫，一幅幅如夢似幻，又帶著古老沉靜的氛圍，與墨水心相呼應。每篇文章都有獨立的小序言，藉由短文指引，才知道字裡行間代表的種種意涵，但是站在一個「普通讀者」的立場，它是否是具備「後設文本」的特質或魔幻、或寫實，都已無關緊要了，因為故事的本身早就引住我們的眼光，在驚嘆與好奇中一口氣讀完全書，無暇顧及其他，外行人有熱鬧可看，內行人可看出門道，順了姑心又不逆嫂意，作者功力高深可以想見。

《墨水心》裡的聽書人，包含了兩種情形；一種是讀者，另一種是文本中跳出來的人物。它藉由說書人說書的說法，而有所期待與接受，一種是傳播，另一種則叫做接受。然而，在這裡出現了一個叫做「不可信賴的敘事者」(The Unreliable Narrator)，

他的出現，是一種奇怪的角色。

「跟我來，我帶你去他們那兒！」一個杯子叮噠作響，勺子敲著瓷杯。在靜謐中，小小的聲音也變得響亮。「你知道，山羊很看重你的才能，如果你親自帶給他，他一定會高興的！那個他找來替代你的傢伙，簡直笨手笨腳。」

山羊，又一個奇怪的名字。髒手指吐出這個名字，像是會咬斷自己的舌頭似的。
(頁 19)

「相信我，我沒法一直對他們隱瞞我見到你的事，」髒手指繼續說：「而且……」
他猶豫了一下，才說完，「……而且妳一直還欠我些東西，不是嗎？」(頁 30)

不可信賴的敘事者一定是某個創造出來的角色，他們自己也存在於他們所述說的故事裡面。一個不可信賴又「全知」的敘事者只能出現在極違背常理的實驗作品裡。就算是身兼敘事者的角色也不能完全不可信賴，如果他說的每件事明白都是錯的，那這樣只告訴我們一件早就知道的事，亦即小說乃是虛構。在小說的想像世界裡，真實與虛構之間一定要存在某種可能的差異，跟真實世界一樣，這樣故事才會引人好奇。

「髒手指」便是一個不可信賴的敘事者，一開始便出現在文本，感覺就好像是他知道了所有的事，包括文本裡的山羊那一群，以及文本之外的作者這一群，他似乎是這兩個世界的溝通者，但又像是引領整個故事的敘事者，文本不是他敘寫的，但是又好像我們是被他牽著走，故事的發展又好似他一人所安排的。

設計一個不可信賴的敘事者，當然是為了用有趣的手法揭露表象與真實之間的斷裂，讓人看見人類如何扭曲或掩飾真實。就敘事者來說，他不必然得意識到這一點，也不必一定是出於惡意。石黑一雄（Kazuo Ishiguro, 1954-）小說《長日將盡》（*The Remains of the Day*）¹¹⁴中的敘事者並不是邪惡的人，然而壓抑與逃避現實——無論是自己的或是他人的真實——卻成了他人生的根基。他的敘事屬於告白，但佈滿了迂迴的藉口與特殊狀況的辯解。只有在最後他才對自己有了一番的瞭解——卻來不及改變

¹¹⁴ 石黑一雄（Kazuo Ishiguro）著。于而彥譯。《長日將盡》（*The Remains of the Day*）。台北：皇冠。1994。

什麼了。對於「髒手指」亦是同的命運，他出現在現實生活中。他也想又有不一樣的結局來改變自己。

然而，如果在虛構作品裡，精確參照真實世界而寫的細節彼此間環環相扣，因此也在小說裡待上一段時間，將虛構元素與實際對照相混後（讀者本該如此），讀者不再知道他或她身處何境。這種狀況引發一些著名的現象，最普遍的是讀者將虛構典型移植到真實世界時——換句話說，也就是讀者相信虛構角色和事件真實存在時。很多人相信，而且至今仍相信史上真有福爾摩斯（Holmes）其人，就是眾多例子中最出名的。如果你曾和喬哀思（James Joyce, 1882-1941）一起走訪都柏林（Dublin），你會發現，對你或書迷而言，非常難將實際城市與喬哀思筆下的分開來看，現在學者已將喬哀思角色參考的原型人物考據出來，兩者合併觀之就更容易了。當你沿著運河走，或爬上馬泰羅塔時，葛嘉錫和林區或克倫利，小喬哀思和史帝芬·狄達魯斯，就開始在腦中混淆不清了。¹¹⁵的確，聽書人對說書人有所期待，但是如果聽書人太相信虛構世界裡的人物，確實會如同安貝托·艾可（Umberto Eco, 1932-）所說的一樣分不清楚了。

《墨水心》裡，參雜了複雜的聽說人的期待。在文本裡，被莫唸出來的角色，對文本有所期待，他們想知道到底文本的結局是什麼？他們害怕自己有個不好的下場，他們想改變自己的結局，這樣的期待是很特別的。另外一個期待，便是閱讀者對《墨水心》的期待，說來複雜，這兩本《墨水心》是不一樣的「《墨水心》」，一本是文本裡的，一本是我們正在閱讀的。相對的我們期待看見文本的發展，而文本裡跳出來的角色也有相同的期待。

在髒手指十分確定美琪睡著後，才偷偷溜進她的房間。……他對魔法舌頭女兒的好感，這時卻成了個真正的障礙。……今晚讓他到美琪房間的，是種幾年來咬齧著它的心的東西。他若有所思停在床邊，看著這名沉睡的女孩。把她父親出賣給山羊並不難，但她卻是另外一回事。她的臉讓髒手指想到另一個人……
（頁 88）

¹¹⁵ 安貝托·艾可（Umberto Eco）著。黃寤蘭譯。《悠遊小說林》（*Six walks in the fictional woods*）。台北：時報。2000。頁 172-3。

他背對著床，眼不見，心不煩，剛著匆匆打開那本書，免得又有其他考慮。他呼吸沉重，翻開了第一頁讀著，再繼續一頁頁翻下去。但每翻一頁，她的手指就愈來愈猶豫，接著一下子又闔上了書。……「你看到了嗎？」他小聲對貂說：「我就是不敢，你是不是最好去找一個勇敢的主人？你想一想。」……他還聽著美琪平靜的呼吸聲一會兒，接著溜回道門邊。「那又怎樣？」當他又站在走廊時，喃喃說道：「誰又想先知道結局？」（頁 90）

從文本看來，髒手指有他所顧慮的事，像是藏在他心中的心事。他對文本有所期待，可是當他遇到美琪時，他的顧慮又從心中升起。美琪的母親，被莫在唸書時交換到《墨水心》裡面，髒手指似乎愛上美琪她的母親，他從文本裡走出來到現實生活，爲了山羊的交代，必須把書本帶回去給山羊。但是，眼前的景象讓髒手指下不手，他再度把手縮了回去，即便他也想知道書的結局是如何，或者該說，他也想和山羊一樣改變結局，但是他卻又退縮了。髒手指對文本的期待，與閱讀者對文本的期待相呼應。

《墨水心》有一個特別的敘述方式，文本的聽書人有兩種，一個是被唸出的文本角色，他對於文本來說是第一層的聽書人，而我們對於文本（包含被說出的角色），是第二層的聽書人，如果看書的我們對於聽我們說書的人，那他們又是第三層的聽書人，如此特別的敘述，在《墨水心》中也很多的描述。

「求求你，送我回去！這個世界會殺了我，速度太快，人太多，也太吵了。我要不是因為想家而死，也會餓死。」……回到故事中，是他唯一的希望，他從不問在這個故事中他有沒有個好下場。（頁 126-7）

文本不斷的重複每個角色想要的願望，例如山羊、巴斯塔、髒手指想要回到書中，莫想要將美琪的媽媽交換回來，美琪思念媽媽一如髒手指思念家鄉的世界一樣，同樣的鄉愁，卻都是需要靠著莫來完成。但是莫又無法如願的完成，還必須仰賴原書的作者費諾格里歐來完成。每個角色像是聽書人，但又像是說書人，都想把故事做個改變。聽書人與文本之間，說書人與文本之間，有著雙向的作用與回饋。

髒手指對於這個世界的不適應，顯然有很大的反彈。他爲了回到書中的世界，他

以爲山羊會幫他回去，由於他的無知，讓山羊一再地戲弄她，這個聽書人的期待一直不被滿足，直到山羊說出了實話：

你實在很好騙，髒手指，騙你很好玩。你的一無所知讓我真是驚訝，最後你會自己騙自己，還自以為是。……髒手指瞪著那些書，像個快渴死的人看著最後一杯水一樣。「你不能燒了它們！」他斷斷續續說著。「你答應過，在我來找魔法舌頭的書後，你會送我回去的，所以我才告訴你他躲在哪，所以才把他女兒但來給你……」（頁 141）

但是山羊卻不這麼認爲，他不想進到文本，但他想改變文本。他對文本的一切感到厭惡，他不喜歡文本裡的世界，他喜歡這裡。他告訴髒手指：

髒手指，你知道在我們原來的世界中，有什麼東西會不斷讓我抓狂嗎？……就是點火很費勁，對你當然不會，你甚至可以和火說話，說不定是哪個只會咕嚕亂叫的山妖教你的，但對我們來說，那可是吃力無比。木頭老是溼的，或是風或鑽進煙囪。我知道你非常眷戀美好的舊時光，懷念著你那些飛來飛去、吱吱喳喳的朋友，但我一點也不會。這個世界可是比我們不得不忍受多年的那個世界舒適太多了。（頁 140）

然而，文本中的山羊，對於文本又有哪些看法？聽書人對文本有時是一種依賴，就是跟著文本走，沒有自己的意見和想法，文本的鋪陳影響聽書人的心情，聽書人的情緒不會進到文本裡而改變文本，充其量只是欣賞一部作品。但是山羊卻不一樣，牠討厭文本，但他又想回到文本，《墨水心》是這樣敘述的：

這本討厭、無聊，又說個不停的書，我可以像你保證，我可不想再被書中的故事綁住。所有那些多餘的生物，那些飛來飛去、吱吱喳喳的精靈，到處爬來鑽去，惡臭無比；在市集上，會被腿彎彎曲曲的山妖絆倒，在打獵時，大腳笨重的巨人會趕走人家要獵捕的野味。會低語的樹，會呢喃的池塘……難道就沒有

不會說話的東西嗎？再說，到下一個可以稱為城市的城市去，還有無止境的泥濘路……還有那些出身高貴、穿著華麗的王八貴族，惡臭窮酸的農夫，頭髮上會有蟲子掉出來的酒鬼和乞丐——真是讓人受不了。（頁 139）

很顯然，山羊的期待，比文本所交待的還要多。他不喜歡文本裡的精靈，他不喜歡一切會說話的東西，即便是樹、池塘都是會吱吱喳喳吵到他的討厭物。在另一層閱讀的我們，對於書本的聽書人所要的，是滑稽的、不可思議的。

班雅明的感歎，半個多世紀後在台灣有許多迴響。很多人抱怨電視連續劇不好看，小說不好看，抱怨這些做連續劇、寫小說的人，「都不會講故事了！」也抱怨：「現在都沒有人會講故事了！」

是這樣嗎？是，也不是。的確，故事正從我們生活中消失，的確，越來越難被好的故事感動、影響了。不過，故事與講故事的人，難道真的都不見了嗎？怎麼會沒有故事，沒有講故事的人呢？故事之所以逐漸離我們遠去，問題恐怕不只出在「生產者」，更該負責的也許是「消費者」吧！

回到班雅明的那篇文章，他清楚明白點出了過去「說故事者」最重要的特質：他們都來自遠方，帶著一身與我們熟知的生活環境完全不同的經驗。故事之所以迷人，因為故事述說的，是某種對我們如此陌生的事物，我們不該相信，卻透過說故事者的權威，使我們不得不信。

故事與說故事者的黃金年代，大約是在大航海發現期。當時每一個海港祇要有遠航的船隻歸來，家家戶戶就扶老攜幼趕到碼頭上，興奮熱切地等著要聽故事。船上下來的人，一定有一個被推為代表，他可能是水手、可能是傳教士、也可能是隨船去調查遠方動植物或土俗人種的學者，就在帶有鹹味的海風中，說故事的人開口說：「我們離開里斯本出航的第八十三天，左船舷突然浮現了物體的陰影，巨大如陸地，然而卻又快速移動朝我們而來……」所有人屏息聽著，他們心底無意識早已準備好了：這將是個荒誕奇異的故事，然而他們願意相信。

那是人對於世界還充滿無知與好奇的時代，那也是人還沒那麼自信自我的時代。每個人內心保留著很大一塊沒有把握的空間，曖昧的空間，準備如實地接近在看不見的遠方，的確會發生些我們不瞭解、我們不能想像的事。

例如在世道輪迴裡，會有一尾報恩的蛇，化做人形與其恩人結為夫妻，卻陰差陽錯被她的恩人給害了。例如說和我們一般世俗生活，平行存在著另一個武俠、江湖的世界，那世界裡的人或者可以飛簷走壁、或者可以吐劍光奪人首級於百步之外，他們各有師父、各有幫派，也就各有複雜的恩仇。就在我們看不到、或看不出來的那塊空間裡。

故事消失，其實也是因為聽故事的人不再好奇，也就是，不再對故事感到謙卑。現在的人不再覺得有什麼樣的經驗，是我們不知道的，整個世界都不神祕了，每個可能藏著秘密的角落都被探索過了，於是我們收拾起好奇的人，從聽故事者的角色，徹底改換成評論者的角色。

真正消逝了的，是聽故事的人。沒人再要認真聽故事，進入故事的異質世界。故事還沒開始之前，我們已經先準備好要評論了。聽故事的人對故事有所期待，然而，故事對聽故事的人也有期待。

第四章 文本與說書人

第一節 召喚

阿圖塞（Louis Althusser, 1918-）提出「interpellation」這個概念，說明「意識形態」如何召喚人成為一個主體，將自己被給定的社會論述位置與關係是為真實，並因此產生相關的社會對應與聯結。¹¹⁶

提出「意識形態」此一觀念，最重要的是理論家馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883）。馬克思認為統治階級往往透過社會關係的生產，來複製、鞏固其既有利益，使其統治得以自然化與合法化，而「意識形態」就是這種複製社會既有關係，將原本不對等的社會資源分配視為理所當然的論述實踐。統治階級不僅只會透過

¹¹⁶ Louis Althusser. *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. New York: Monthly Review Press. 1972. 中文翻譯見廖炳惠編著。《關鍵詞 200》。台北：麥田。2003。頁 143-4。

外在的支配與宰製，來確保其政體的有效性，還透過觀念和「意識形態」的製造與生產，來形塑國民對統治階級的忠貞與認同，統治階級也會利用「意識形態」的宣傳，使各個階段各居其位，接受已被提供之再現與定位方式的架構思考。

因此，「意識形態」在馬克思的觀點中，除了意味著扭曲和不真實的再現方式，「意識形態」也是一種「虛假意識」(false consciousness)，因為這些被支配的底層階級，透過媒體和文化體制的制約，不斷在每日生活中吸取「虛假意識」，將剝削和異化視為不容質疑，因此，在這樣的意識下，「意識形態」和統治階級如何從屬與奴役其他階級，存在著十分密切的關連。

阿圖塞在《列寧和哲學》(*Lenin and Philosophy, and Other Essays*)一書中也曾主張，「意識形態」會透過「呼喚主體」(interpellation of the subject)的方式，讓主體誤將其處境和身份，想像成是一種真實的存在，因此阿圖塞認為「意識形態」本身就是一種想像的扭曲，使個人將其在社會中的論述位置，想像成一種真實的關係，同時也藉由家庭、學校、社會、媒體和工會，形成「意識形態的國家機制」(ideological state apparati)，國家也會透過軍隊與員警等「壓抑性的國家機制」(repressive state apparati)透過暴力和武力來鞏固統治，並進而以這種軟硬兼施雙管齊下的方式，來達成「意識形態」的嚴密控制。

《墨水心》是一部靠著召喚來書寫的作品，文本中的說書人，將書中的角色用說書將它們召喚出來。例如：

那晚下著雨，低吟的細雨。許多年後，美琪只需閉上眼睛，就能聽到那陣像細小手指般敲著窗戶的雨。夜裡某處，有隻狗吠叫著，美琪無法入睡，不時輾轉反側。(頁 13)

這是文本中召喚的開始，作者藉由一本書，輕輕發出的聲音來勾引他進入書中。這是整本書的開始，卻也帶給讀者另一個想像的空間，期待的是另一個旅程和經驗。

莫這一晚唸的書，是淡藍色布面裝幀的，美琪後來依稀記得這點。記憶中竟會存留下許多無關緊要的東西！（頁 14）

這是一種存在回憶中隨時都會被召喚出來的秘密。這個記憶藏在腦中的某個角落，一被碰觸，便馬上跳了出來。

藏在所有其他書的最下面，是美琪自己製作出來的書。他整天貼貼剪剪，不斷畫上新的圖畫。……莫用圖案繽紛的紙裝幀她自己做的書，至於其他的書，則送給她一個印章，在首頁上留下她的名字和一隻獨角獸的頭，有時用黑墨，有時是紅墨，就看美琪自己喜歡。只不過莫從未念她的書給她聽，一次都沒有。他把美琪高高拋到空中，扛在肩上在屋子中跑，或教她如何用鳥鵝的羽毛製作書籤，但從未唸書給她聽過，一次都沒有，一個字也沒有，就算她把書擱在他膝上。美琪於是得教自己辨識那一行行黑字，打開藏寶箱……（頁 25-6）

莫知道他隨時會召喚出書中裡的人物，當然也害怕書中人物來到這個世界之後，現實世界也會有人（或物）會被交換進去書中。然而，那被他擔心的人當然就是他的女兒，因為，他的太太因為這樣而被交換到文本裡。

「我想知道發生了什麼事！」美琪喊到：「我想知道為什麼我們五點就得起床，為什麼我不用上學，我想知道我們會不會再回來，還有這個山羊是誰？！」當他說出這個名字時，莫四處看著，好像這個讓兩個大男人顯得害怕要命的陌生人，會在下一瞬間走出空盪盪的倉庫似的，就像髒手指從牆後面冒出來一樣突然。但院子空著，美琪氣到不怕那個她只知道名字的傢伙。（頁 31）

這裡其實很耐人尋味，在大家都還不知道誰到底是真正的說書人之前，整件事，好像都圍繞在一種詭異的氣氛，也就是剛剛說的不知誰會被交換進去，這時，「召喚」的功能隨時會出現，也隨時會成真。

她似乎覺得能從那半掩的門口中聽到書的竊竊私語。成千個陌生的故事期待著她，成千道門通往從未見過的世界。這股誘惑強過了美琪的自尊心。（頁 42）

美琪感應到了，來自成千上萬的書聲，竊竊私語地誘惑他進入書的世界，彷彿每一本書都期待美琪的開口，只要一開口，就些書就像得到瞭解脫，被美琪「召喚」出來，彼此都想進入另一個世界。

對於「召喚」，筆者認為，說書人對文本有召喚的作用；反之，文本也有可能輕輕暗示說書人，朝著它想要的方式將它召喚出來。文本中，髒手指這個角色不斷的穿梭在故事中，故事的發展，有時也循著髒手指而走。但因為髒手指來自於文本，其實它本身已經非常熟悉文本內容，在下面一段，利用與文本人物的對話，引導說書人，或者說閱讀者一個思考點；關於女僕，它是這樣說：

「但誰知道？說不定我們可以拿她來交換妳父親，山羊一定還需要一個女僕。

她雖然不會煮飯，但說不定可以洗洗衣服，就算不是從書上學到的。」

美琪不得不笑出來，雖然她無法從髒手指臉上讀出他是在開玩笑，還是說真的。（頁 87）

故事到了最後，可以知道其實美琪的母親是被交換進去當女僕，如果閱讀到最後在往回看，就可以清楚的知道故事的走向。《墨水心》常藉由髒手指這個角色，提示閱讀者，文本與說書人之間，夾雜另一個文本裡的人物來做引導。

筆者認為，髒手指這個角色也可以稱之為「門檻」（threshold）。現代奇幻故事並非全是憑空想像，而是寫實與幻想的融合。換句話說，故事中的主角常視需要而遊走於「第一世界」（the Primary World）¹¹⁷及「第二世界」（secondary World）¹¹⁸之間。「第一世界」與「第二世界」的交接或轉換，必須仰賴作者精心設計的「門檻」，讓角色在兩個世界間進出。「門檻」又稱為「過門」或「任意門」，是「第一世界」與「第二世界」的通道。透過「任意門」，故事中的角色從「第一世界」進入「第二世界」，或從「第二世界」進入「第一世界」。

¹¹⁷ 彭懿著。《世界幻想兒童文學導論》。台北：天衛。1998。頁 89。J.R.R.托爾金認為：「第一世界」是神創造的宇宙，也就是我們日常生活的那個世界。

¹¹⁸ 同上。頁 89。J.R.R.托爾金認為：「第二世界」是人不滿足「第一世界」的束縛，利用神給予的一種稱為「準創造」的權利，用「幻想」去創造一個想像的世界。

「任意門」是作者豐富想像力的展現。有了奇特的「門檻」，作者更能深化故事的內涵，使故事更具吸引力與說服力。換句話說，「門檻」是奇幻故事不可或缺的道具，如《說不完的故事》中的「書」、《哈利·波特》與《13號月臺的祕密》中的「月臺」、《地板下的懷錶》(*A Handful of time*)¹¹⁹中的「懷錶」、《威尼斯三部曲》(*Die Flie Bende Kongin*)¹²⁰的「魔鏡」、《納尼亞傳奇》中的「衣櫥」和《綠野仙蹤》(*The Wizard of OZ*)¹²¹中的「龍捲風」……等。透過這些「過門」，故事中的主角便得以從現實世界（第一世界）進入幻想世界（第二世界）；有些是安排主角修練功夫，有些是去瞭解事物的真相，破解心中的謎，還有些是去增強自己的信心。不論如何，等他回到現實世界時，都會脫胎換骨，生理與心理變得更加成熟，足以擔當重任。¹²²

在最近這波書籍與電影所推助的奇幻熱潮中，幻想類電影藉影像呈現的優勢，倒凸顯此文類的「過門」設計：例如宮崎駿在動畫片《神隱少女》(*Spirited Away*)中影片開始不久即安排女孩隨父母通過古城門下隧道，此景是全片的重要關鍵，因為宮崎駿在此不僅特寫女孩通過隧道時的焦慮與惶懼反應，為其後急轉直下的情節暗藏伏筆，而隧道也可視為女孩全家通過現實步入鬼神國度的接駁道。另，在迪士尼動畫片《怪獸電力公司》(*Monsters*)中，門的功能和表現更為彰顯。首先，那些生活在怪獸國度的怪獸必須通過房門走入人類國度去驚嚇小孩，才能取得生存所需的能源；而那名意外通過房門從現實世界溜進怪獸國度的東方女娃，更一度因不得其門而滯留於怪獸世界。

事實上，在兒童／青少年幻想作品中，除高度「奇幻故事」(High fantasy)如《魔戒》、《地海》系列等是自故事起始便將場景設在「次世界」(the secondary world)外，多半幻想作品都會同時涉及現實與幻想兩境，而此一傳統其來有自，誠如Elliott Gose所言：「儀式、神話、及仙子故事都樂衷探索吾人日常生活之外的各種可能世界。這幾種文類由於都源自口傳，且是社群內的重要凝聚力量，因此其故事結構均強調跨界的重要性：亦即困難重重地從此世界走出，進入另一世界，而最後終帶著充沛的活力

¹¹⁹ 姬特·皮爾森 (Kit Pearson, 1947-) 著。鄒嘉容譯。《地板下的舊懷錶》(*A Handful of time*)。台北：東方。2000。

¹²⁰ 凱伊·麥爾 (Kal Meyer, 1969-) 著。劉興華譯。《威尼斯三部曲》(*Die Flie Bende Kongin*)。台北：允晨。2003。

¹²¹ 法蘭克·包姆著 (Lyman Frank Baum)。林維揚譯。鍾肇政修訂。《綠野仙蹤》(*The Wizard of OZ*)。台北：志文。1993。

¹²² 張子樟。〈出神入化的幻想世界〉。小作家月刊第157期。台北：國語日報。2007。

重返。」¹²³也因此，應運神話與仙子故事內涵而生的奇幻作品，自然也會觸及現實與幻想的跨界問題；最起碼，幻想作家得思考如何將過門設計得創意、合理，最好既能喚起讀者的好奇與想像，又能呼應全書主題。

而以下例子，整理出幻想作家對「過門」的安排與奇想，以及「過門」在不同作品中所反映的意義。

一、連接空間的過門：

在眾多幻想作品中，連接現實與幻想二境的可能性很多，有時作品強調的是兩地空間的位移與轉變。而環顧周遭現實，我們實不乏連結兩處的接駁工具：有人為發明如火車、熱氣球等交通器具，也有自然媒介如風力，而這些既存的運輸工具往往也成為幻想作家設計過門的靈感來源，例如《哈利·波特》中的九又四分之三月台便是一例。還記得《哈利·波特》首集推出後眾家討論的話題？其中最為讀者津津樂道者莫過 J. K. 羅琳加諸此一非整數月臺的創意，因為此一挾帶分數的月臺號碼不僅一度讓不得訣竅登臺的主角哈利差點被排拒在魔法學校之外，也徹底顛覆讀者對月臺的既有印象。除此之外，英人 J.K. 羅琳以火車月臺作為過門，不免也讓人想起這個在十九世紀曾因蒸汽火車的發明展開工業革命，並居世界之首創造出萬千氣象的大英帝國，今昔對照，書中動輒九、十個月臺的規模還是令人吒舌。

而同樣作為交通工具，熱氣球的稀有和新奇則予人異國的綺想；威廉·潘·迪波瓦（Pene Du Bois, 1916-1993）於 1947 年出版，內容以 1860-1890 年間熱氣球最風行時代為背景所寫成的《21 個氣球》（*The Twenty-one Balloons*）¹²⁴則是一例。該書描寫一位有四十年算術教學經驗的老教授，退休後乘坐自己打造的熱氣球飄遊至太平洋島嶼，與這帶有烏托邦特質的島嶼住民互動的奇遇。在此，熱氣球正是連結現實空間與帶有幻想特質國度的過門工具。

上例是以熱氣球作為銜接現實與幻想兩境的媒介，但熱氣球的傳動還得借助風力，而以風力作為過門最令人印象深刻者，當屬法蘭克·包姆（Lyman Frank

¹²³ Elliott Gose, *Mere creatures: A study of modern fantasy tales for children*. Toronto: University of Toronto Press. 1988. p.148.

¹²⁴ 威廉·潘·迪波瓦（William Pene Du Bois）著。陳惠華譯。《21 個氣球》（*The Twenty-one Balloons*）。台北：志文。1996。

Baum,1856-1919)在《綠野仙蹤》書中所設計那場將桃樂絲(Dorothy)從堪薩斯大草原中的小房子一點點抬起,然後搬至幾千英里外掉落在奧茲國(the Land of Oz)美麗國度的龍捲風(cyclone)。包姆之所以有此念頭,據說是因作者寫作之時正值龍捲風盛行的夏季。而關於龍捲風,還有軼事一則:美國當時的氣象局長於此書出版未久便著急去函出版社,解釋會造成災害者實乃颶風(tornado)而非龍捲風,盼再版時修訂,以正視聽。不過包姆雖已答應,但卻始終未改,沿用至今。

二、連結現實與想像時間的過門

幻想作品中,現實與想像兩境的接軌也可以是時間的轉換。而日常世界中最常提示時間轉換者不外鐘錶,另外,人們在夢中也可能在時間中穿梭往來,因此都成為幻想作家援用的過門設計。以報時老掛鐘作為時間轉換工具且膾炙人口者,當屬英人菲利帕·皮亞斯(Philippa Pearce,1920-)作品《湯姆的午夜花園》(*Tom's midnight garden*)。¹²⁵該書主角湯姆因其弟染患麻疹,而必須暫與阿姨一家同住。阿姨賃居之處乃是大房子改建的公寓,樓下長廊掛著一座老爺鐘,每逢整點必定敲鐘。有回午夜時分,湯姆因飽餐而輾轉難眠,頓時突然聽到樓下老爺鐘繼十二響之後,竟然鐘敲十三下,於是他循聲走向公寓盡頭,打開後門赫然發現自己進入另一世界,從此,這個每晚鐘敲十三下所出現的世界填補了湯姆空虛孤獨的暑假生活,並使他結識另時空的可人女孩海蒂。作者根據鐘敲十三響的過門設計,不僅提供主角跨進另一時空的機會,並藉此探討「時間不再」(time no longer)的主題,可說將兩者結合得巧妙適切。

而風格上明顯承襲皮亞斯氣味的加拿大女作家姬特·皮爾森,在其小說《地板下的舊懷錶》中,也借用類似的計時工具——懷錶——作為連結過往與現實二境的過門。該書敘述十二歲女孩派翠西亞無意間在小木屋地板下發現一隻年代久遠的懷錶,她藉此物回到三十五年前其母十二歲時的夏天;書中此懷錶除助主角暫脫她被排斥、遭羞辱的實境,懷錶所造就的時空穿梭之旅也增進派翠西亞及其母間的情誼。

此外,以作夢來作為銜接現實與想像境界者,所在多有,其中最會作夢的小孩大概就要屬那位陪姊姊閒坐河邊,但卻不知不覺打起盹來的愛麗絲了。

¹²⁵ 菲利帕·皮亞斯(Philippa Pearce)著。張麗雪譯。《湯姆的午夜花園》(*Tom's midnight garden*)。台北:東方。2000。

三、向內探求的過門

同樣在《愛麗絲漫遊奇境》(*Alice's adventures in wonderland*)¹²⁶書中，一樣扮演現實與幻想功能者尚有草原籬笆下的兔子洞。此兔子洞之令人過目難忘，至少有兩點可說：首先，此洞穴顯然深邃出奇，長得不但讓愛麗絲有足夠時間左思右想，還有餘暇環視洞內四周牆壁上的書架，而此一由現實墜入想像的過程也成為其後許多插畫家如安東尼·布朗(Anthony Browne, 1946-) ¹²⁷、海倫·奧森貝里(Helen Oxenbury, 1938-) ¹²⁸等不忘凸顯與著墨的重要景象；第二，此一由地表向地心墜落的描寫亦反映卡洛爾所身處當時的社會時興話題：據文獻(Gardner 2000)指出，彼時人們對吾人倘從洞裡往地心直落將發生何事，感到相當好奇，甚至引發爭辯，連當時著名的思想家如培根(Francis Bacon, 1561-1626)、伏爾泰都加入討論，因此卡洛爾此一過門安排，配合愛麗絲於墜落過程中對地球彼端「倒足世界」的可能想像，恰恰反映作品與創作背景時代脈絡的關係。除此之外，愛麗絲墜洞一舉還可視為向事物內部進行探索的企圖；而愛麗絲在整場漫遊歷程中的確不斷因身份認同不明遭遇難堪甚或生存威脅，因此全書亦可順理視為愛麗絲內向自我探求的過程。

朝隱蔽未知領域展開探索，向是人類好奇心之所趨；在許多作家眼中，孩子好奇心更較成人濃厚，因此也就常出現作品中安排小主角朝向事物內部探究的過門設計，例如走進鯨魚腹中的小木偶、在《獅子·女巫·魔衣櫥》(*The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe*)¹²⁹中鑽入衣櫥櫃的露西、愛德蒙四兄妹、以及《說不完的故事》一頭埋入書中的培斯提安。其中筆者對麥克·安迪以書籍作為連結現實與想像的介面、並進一步透過閱讀結合現實與想像的設想最覺精妙，一來對嗜書者如故事主角而言，書籍本身從書名到封面都是極具誘惑的召喚，自然令人望之則欲展

¹²⁶ 路易斯·凱洛(Lewis Carroll, 1832-1898)著。奧森貝里(Helen Oxenbury)插圖。趙元任譯。《愛麗絲漫遊奇境》(*Alice's adventures in wonderland*)。台北：經典傳訊。2000。

¹²⁷ 安東尼·布朗(Anthony Browne)：1976年發表第一本繪本作品*Through the Magic Mirror*之後，作品便如泉源般湧出。作品特色：有原創性、想像力豐富。另外，有一些作品則是勇於反映現實，並常對現代的社會家庭現象提出批評。由於內容毫無文化隔閡。

¹²⁸ 海倫·奧森貝里(Helen Oxenbury)是當代最傑出的插畫家，獲得多項肯定。重新詮釋經典名著《愛麗絲漫遊奇境》，以及原作者的續集《阿麗思走到鏡子裡》(*Alice through the Looking*)。

¹²⁹ C.S.路易斯(Clive Staples Lewis, 1898-1963)著。彭倩文譯。《獅子·女巫·魔衣櫥》(*The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe*)。台北：大田。2005。

讀，進入書境與之融為一體，二來以書頁作為現實與想像的過門，主角亦可輕易穿梭於兩境之間，悠遊於現實與想像之間。

四、藉著具有不可思議力量之物作為現實與想像間的過門

另有一種幻想小說，現實與想像的過門是由一隻具有魔力的物件（*talisman*）或持有此物者操演魔法來擔綱，評者常歸為魔法故事（*magic stories*）。在此類幻想作品當中，故事場景多設在現實，當此具魔力的物件出現或持物者施法時，現實瞬間轉成魔幻，而當條件不在時，一切就回歸現狀。二十世紀初期英國兒童幻想女作家伊·內斯比特（*Edith Nesbit, 1858-1924*）當屬箇中高手，其作《五個孩子與精靈》（*Five Children it*）¹³⁰中具有魔力的沙精即是一例；而P.L.特拉弗斯（*P. L. Travers, 1899-1996*）在《隨風而來的瑪麗阿姨》（*Mary Poppins*）¹³¹書中那位保姆所持的神奇提帶及魔傘也可屬之。

五、透過引言角色來扮演過門

除此之外，筆者認為兒童／青少年幻想作品中還有一種另類的過門設計，既非透過現有工具、亦非援引魔力，而是藉由引言角色領介：E.B.懷特（*E. B. White, 1899-1985*）《夏綠蒂的網》（*Charlotte's web*）¹³²書中於章首章尾出現的女孩菲兒一角，即具備此項功能。該書的情節其實側重蜘蛛夏綠蒂和小豬韋白二角，但懷特在第一、二章先藉菲兒收留小豬、且聽懂穀倉動物談話帶出主角，並藉此合理讀者其後融入動物世界及接納動物說人話的邏輯。待夏綠蒂與韋白順利轉成全書重心後，菲兒的功能也告結束，因此懷特安排她在故事最後，隨年齡漸長，關注重心逐步從動物轉向男孩，退居邊陲。另一本同樣藉由現實世界引言角色帶出幻想情節者，當屬瑪麗·諾頓（*Mary Norton, 1903-1992*）的《地板下的小矮人》（*The Borrowers*）¹³³；該書透過層層轉述，利用「框架式敘述」（*Frame Narrative*）¹³⁴，一方面造成讀者和書中聆聽故事者信以

¹³⁰ 伊·內斯比特（*Edith Nesbit*）著。冷杉譯。《五個孩子和精靈》（*Five Children it*）。台北：志文。1998。

¹³¹ P.L.特拉弗斯（*P. L. Travers*）著。任以奇譯。《隨風而來的瑪麗阿姨》（*Mary Poppins*）。台北：志文。1994。

¹³² E. B.懷特（*E. B. White*）著。黃可凡譯。《夏綠蒂的網》（*Charlotte's web*）。台北：聯經。2004。

¹³³ 瑪麗·諾頓（*Mary Norton*）著。任以奇譯。《地板下的小矮人》（*The Borrowers*）。台北：志文。1993。

¹³⁴ Jacques Derrida. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.1987.中譯見：廖炳惠編

為真的真實感，但追根究底起來，轉述來源的模糊則又使整本故事的真實性擺盪在幻想與寫實間，令讀者捉摸不定。

在《墨水心》中，同樣有它的過門方式。

「他們出來了，」他說：「忽然間，他們就站在那兒，在通往走廊的門邊，像是從外面進來一樣。當他們轉身面對我們時，沙沙作響著，像是有人攤開一張紙一樣。我的嘴中還唸著他們的名字：巴斯塔、髒手指、山羊。……」
……我的聲音讓他們從故事中滑落出來，像被夾在書頁中被遺忘的書籤一樣。
他們又怎麼會明白？（頁 122）

當他把《墨水心》的人物唸出來時，他們被召喚到這個世界。當他們滑落到現實生活中，開始了有心跳的生命，在彼此都搞不清楚狀況之下，生活連接上了。接下來，就像是新製造的產品一樣，新產品的出現，像個白面書生，血的顏色還沒佈滿他的身體，而他們的身體是虛弱的，像是還未飽滿的氣球一樣。

巴斯塔粗魯地推倒髒手指，正想拔出他的劍，但他像紙一般白皙的雙手顯然還沒力氣。劍從他手中滑落，掉到地毯上。劍刃上看來還沾著乾掉的血，但說不定也只是火光的反射。山羊站在那兒四處查看，他顯然昏沉沉的，像一頭轉了好多圈子的熊一般搖搖晃晃。（頁 122）

很顯然的，作者在處理「召喚」的部份，顯得不那麼急促。並不是讓人物一下子就活靈活現，讓讀者可以慢慢地進入故事裡，看故事的人、聽故事的人，在接收到召喚時，也和故事一起脈動，讓兩個世界一同融入，是相當特別的手法。文本裡寫書了這樣緩慢的故事節奏，說書人如果再透過眼神、語氣和感情，那麼這樣的說書技巧，不僅把書中的人物說出來，也讓聽書人感同身受。

著。《關鍵詞 200》。台北：麥田。2003。頁 117-8。德希達在 *The Truth in Painting* 中，認為所有的繪畫都是一種「框架」，閱讀更是一種「框架」的作用。透過「框架」的方式將意義投射於繪畫之中，因此繪畫之所以有意義，多半和「框架」的設定息息相關的。「框架」也和意義的追尋與賦予密不可分。

文本裡也有失效的召喚，這一點非常有趣。「莫提瑪」可以說出書中的角色，但是並不是每一次都能成功。像是需要透過一種特殊的條件，才能將書中角色說出。這有點像是必須包含情感、感動或者說接觸到同樣世界的頻道，才能有所效果。

我拿起書，或許我把同一段再唸一次的話……我唸了。山羊瞪著我，巴斯塔從腰帶中抽出刀來，我唸得結結巴巴，但毫無動靜。那兩個依然站在那裡，站在我家裡，沒有鑽回故事裡的跡象。（頁 123）

召喚出來的東西，在文本中並不一定是活生生的東西，也有無生命的東西。其實，這個經驗如果放在我們現實生活中，筆者更會認同這樣的說法。當我們閱讀一本書時，飄過來的香氣、吹過的風或者因為感動而落下的眼淚，這也算是一種召喚，而被交換進去的，可以說是我們感動，或者我們的記憶。有沒有一本書，藏著閱讀過的人的記憶以及感動？那麼這本書將藏有人們的秘密，當它再度被說書人說書的時候，那些記憶的過往，是否也會隨著說書人片片剝落而掉到聽書人的記憶裡。

有次我唸《頑童歷險記》給一位朋友聽時，突然有隻死貓臥在地毯上，像木板一樣僵硬，而我後來發現自己的一個絨毛玩具不見了。……後來我不停地試著，……但似乎我想要的從未發生，似乎根本沒有規則可循，……美琪還小的時候，有時會有東西從她的圖畫書跑出來，一根羽毛，一個小得不能再小的鞋……但真的從來沒有任何活生生的東西從書裡出來過，……（頁 130）

這樣失敗的例子，在《墨水心》的故事敘事中，也增添了許多娛樂效果。筆者引用康拉德的文字解釋敘述者的見聞：「活人的世界本身就充滿了精奇和奧祕；這驚奇和奧祕以一種無法言喻的方式運作我們的情緒和知識，這足以驗證生命的孕育是一種魔法。」作家的責任是以創作的才華發揚文學的光芒，轉化為自身的圖騰。而說書人的責任，便是將文本裡的事物召喚出來。

有人說：「銀河流域，文曲星動——紙房子裡的人跨越陰影線」。《墨水心》稱得上一部魔幻寫實的作品，它為人們開啓了一趟神秘而細膩的閱讀之旅。從閱讀與朗讀

探討語義學、符號學、哲學以及個人心靈層次的問題。書是一種負擔？還是「時光之門」？說書與聽書，永遠在不同時空的詮釋中巡迴演繹。

第二節 互文性

一個「文本」(text)裡面，可以用很多方式提到另一個文本：「諷仿」(parody)、「諧仿／拼貼」(pastiche)、「呼應」(echo)、「按指」(allusion)、「直接引用」(direct quotation)、「結構對位」(structural parallelism)。有些理論家相信，文學創作的唯一條件，就是「文本互涉」(intertextuality)。不管作者們有意還是無意，所有的創作內容（文本）都是拿其他創作內容當原料而織成的。¹³⁵

文本互涉在英文小說的根基上可說是糾結纏繞，而在時間光譜另一端的近代小說家以傾向在這個層面多家開發而非抗拒。他們任意回收使用古代神話與早期的文學作品，來塑造他們對當代生活的表述，加入共鳴。有些作者則直接表明自己引用的前人作品。康拉德的暗示比較隱晦一點，他的小說《陰影線》，副標題為「一部懺悔錄」。

這部原本是自傳的小說，講述一個年輕的商船船員，在遠東的港口等待回鄉之時，不期然地收到了第一道任官令：一艘帆船艦的船長在海上病死了，他負責指揮該船航行前往暹羅灣。很快地，他便察覺那個病死的船長死前發了瘋，而該船的大副相信老傢伙給船下了詛咒。當船平靜無事的時候，這股恐懼似乎仍存在，船員高燒病倒，

¹³⁵ 大衛·洛吉 (David Lodge) 著。李維拉譯。《小說的五十堂課》(The Art of Fiction)。台北：木馬。2006。頁 136。

年輕的船長還發現之前的船長將庫存所有的奎寧（quinine）¹³⁶都銷毀了。然後在漆黑一片的午夜裡，出現了天候變化的徵兆。

「我們必須試試看把主帆拉起來，」我說。那片陰影無聲無息地晃開了。那些人是自己的鬼魂，而他們在繩索上的重量沒比一票鬼魂要重上多少。的確，如果純粹的超自然力量可以拉起那塊船帆，那就一定是這一塊了，因為嚴格說來，整艘船上根本沒有夠力的人來做這項工作，更遑論我們這些在甲板上的人。當然，我自己率先動手，他們虛弱地跟在我後面遊走，從這條繩索到那條繩索，他們絆跣，氣喘吁吁，像泰坦族人一樣艱苦地前進，我們至少忙了一小時，從頭到尾頂上的黑色宇宙靜寂無聲。當最後一條帆緣拉索完成，我的雙眼已經適應黑暗，這時我隱約看出兩個筋疲力竭的人形從船舷邊掉下來，倒在艙口。一個掛在船尾絞盤上，嗚咽地喘著。而我站在他們之上，像個充滿力量的高塔，不為疾病所動，只感到靈魂作嘔。我花了一點時間，抵抗自己罪惡感的壓力，與那股不值得的感覺，然後我說：「現在大家聽好，我們到船尾去，將主桅下帆橫桁拉直。我們能為這艘船做的大概也就是這些了，再來就得看它自己的造化了。」

——康拉德（Joseph Conrad, 1857-1924）《陰影線》¹³⁷

康拉德描寫那些生病虛弱的水手跟著船長的命令拉起主帆，讓船可以在上風時順利航行，技術上的細節（「帆緣拉索」、「船尾絞盤」、「拉直主桅下帆橫桁」）顯示了康拉德對他說的事情有一定的瞭解——當然他是一個有著二十年海上經驗的資深水手。但這段描述也讓我們回想起英文文學中最重要的詩之一，柯立芝（Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834）的《古水手之歌》（*The Rime of the Ancient Mariner*）¹³⁸，其中一段描寫在那艘被詛咒的船上，死去的水手們從甲板上起來操縱著船索：

¹³⁶ 奎寧（quinine）：金雞納樹皮中最重要的生物鹼，主要用於治療瘧疾。

¹³⁷ 康拉德（Joseph Conrad）著。趙啟光譯。《陰影線》（*The Shadow-Line-A Confessio*）。北京：中國和平。2005。

¹³⁸ 柯立芝（Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834）著。劉怡君改寫。張秀琴、張合宜翻譯。《古水手之歌》（*The Rime of Ancient Mariner*）。台北：好讀。2002。

水手們又像往日一般，
一起操作著船上的纜繩：
他們的動作像機械一般——
彷彿一群可怕的幽靈。

在《古水手之歌》中，說故事的水手殺了一隻信天翁，此舉給船帶來詛咒，詛咒就是海上無風無浪，以及瘟疫侵襲船上水手，要等到他在不經意的情況下祝福了水蛇，才得以從詛咒中解脫。超自然的力量將他吹回故鄉，全船隻只有他一人大難不死，但他深感罪惡，自覺必須對同伴的厄運負責。在康拉德的故事中，對《古水手之歌》那艘船下咒的邪惡力量，換成了死去的船長，但是對康拉德筆下的敘述者來說，接下來那些有如宗教經驗的過程，仍然很像《古水手之歌》的遠古水手遭遇。原本應是一場冒險奇遇，竟變成人生中重要的轉折，帶他跨越那條將天真與閱歷，青春與老熟，傲慢與謙卑分隔開來的「陰影線」。年輕的船長無法解釋為什麼他可以不受熱病感染（其他人都病了），他感到「靈魂作噁……罪惡感的壓力……那股不值得的感覺」。他不斷地看見如下景象：「一艘船漂流在無風無浪的海面，在稀薄的空氣中擺盪，船員們則在甲板上緩緩死去。」就在主帆升起，陣風吹來時，他心想：「惡靈已平息，魔法已破解，詛咒消失了。此刻，依股充滿力量的仁慈天意正在看顧我們，將我們向前推……」相較於下面這一段：

船兒飛快、飛快地航行，
卻也平靜且安穩：
微風輕輕地吹拂——
卻只吹著我一人。

在康拉德的故事最後，傳終於靠岸，升起信號旗請求醫療資源，船醫登船後驚訝地發現甲板上一片棄絕的景況，恰如柯立芝詩裡描述的，領航員與隱者發現水手獨自掌船歸來的情形相同。而康拉德筆下的船長也像那個古水手，覺得自己應該對船員的苦難負責，他無法從這想法中解脫。當那些船員被運離船身時，他說：「它們一個個

從我眼前過去，每一個都活脫是最難堪嚴厲的譴責。」另再比較這一段：

他們臨死前的痛苦和詛咒

一直留在他們的臉上：

我既不能不看他們的眼睛，

也不能仰望禱告上蒼。

就像那個古水手，「在三人中攔下一人」來表白吐露心中的秘密¹³⁹，船長則被迫「懺悔」自己所經歷的事情。

康拉德是否有意識地讓自己的作品與柯立芝的詩作產生關聯，康拉德的作品裡並沒有告訴我們答案，當然讀者若嘗試尋找解答也許會滿有趣，不過結果並不會改變什麼。這些呼應處只能證明康拉德讀過柯立芝的詩，但也許他是在無意識的狀況下改寫的，就好像某些讀過那首詩的讀者會在潛意識裡受到影響而後忘記，或許只記得一些節錄的段落。可以確定的是，這不是康拉德第一次這樣引用其他文學作品，在《黑暗之心》中，主角馬羅的剛果之旅，與但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）《神曲》（*Divina Commedia*）中地獄篇的墮落是明顯的對比，而他晚年的小說《勝利》（*Victory*）則以莎士比亞（William Shakespeare）的《暴風雨》（*The Tempest*）為原型。

然而，小說藝術也有另外的一面，與文本互涉有關，只有作者自己知道，那就是「錯過」。在閱讀過程中，有時候你發現有些作品與自己的作品互相呼應，與自己作品類似或是比自己作品早了一步，只是你的作品已經完成出版，想要好好利用那些新發現也太遲了。

當朵立從枕頭下拿出木馬和老鼠來看時，它們的眼中閃爍著月光。

時鐘滴答作響，在靜謐中，他似乎聽到了光溜溜的小腳在地上跑過的聲音，跟著是咯咯笑聲和低語，還有一陣彷彿一本大書書頁被翻過的聲音。

——露西·波士頓《格林·諾的孩子》¹⁴⁰

¹³⁹ 同上。出自第一章，講述老水手從三個行人中攔下一人，對他訴說整個故事。

¹⁴⁰ L.M.Boston。《The Children of Green Knowe》。New York: Harcourt Childrens Books。2006。

馮克利用了上面的故事來傳達她想要的意境。這樣的互文安排，在文本中處處可見。

他的枕頭下擱著他正再唸的一本書。書冊壓著他的耳朵，像是想再誘他來到他印刷出來的書頁中。「喔，頭底下有個這樣四四方方的硬東西，一定很舒服，」當他的父親第一次在他的枕頭下發現書時說：「別不承認，這書晚上會輕輕在你耳朵旁邊述說他的故事。」「有時候會！」美琪回答，「但只對孩子有效。」（頁1）

互文的安排，是《墨水心》的特色之一，每一個故事的最前面，作者巧妙的將其他文本中的小短文，藉由其連貫性，說明了此章節要表達的概念。當你再度回到這獨立的序時，往往會有意想不到的感受。

其實，「互文性」（intertextuality）這個名詞，在文獻中克莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）的《複語術》（*Polylogue*）¹⁴¹與里法特（Michael Riffaterre）的《詩的符號學》（*Semiotics of Poetry*）¹⁴²，都將巴赫汀（Mikhail Bakhtin, 1895-1975）有關「多音」和「接觸域」（zone of contact）的理論加以發展。他們認為，文本會利用交互指涉的方式，將前人的文本加以模仿、降格、諷刺和改寫，利用文本交織且互為引用、互文書寫，提出新的文本、書寫策略與世界觀。後現代詩中的「引用的詩學」（poetics of quotation），或是故意採用片段零碎的方式對其他文本加以修正、扭曲與再現，都是具有顛覆性的「文本政治」，這是「互文性」之所以相當受到後現代文學創作者重視的只要原因之一。¹⁴³

講到互文性，這裡也將「文本性」一提。「文本」指的是意義的空間或文化實踐，尤其是寫在版面、地圖、繪畫、景物和社會機制上面的文字，「文本性」就是透過批判的閱讀或解讀的方式，將文本的脈絡及其批判的意義加以釋放。因此透過文本的分析，也就是詮釋的作用，文本發展成為是一個未來的歷史或社會實踐上形成其文本的

¹⁴¹ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris: Seuil, 1977.

¹⁴² Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

¹⁴³ 廖炳惠編著。《關鍵詞 200》。台北：麥田。2003。頁 145。

歷史效驗 (effects)，透過這樣的方式，將讀者帶到文本的想像空間，透過論述的實踐而將它實現，並伸展它的意義，這即是「文本性」。¹⁴⁴

「文本性」基本上有考古和權力論述的方式，有傅柯 (Michel Foucault, 1926-1984) 所代表，而另一種方式就是德希達 (Jacques Derrida, 1930-2004) 所運用的方式，文本裡頭的文字和概念交互指涉的觀念，也就是交互指涉的意義形成一種現實 (reality)。在解構批評中，針對傳統的二元對立觀念，像語言／書寫、生／死、靈魂／身體、內／外、主人／奴隸、歷史／未來、生／熟的對照方式，提出文本內在就有一種互文和衝突的矛盾邏輯。利用這樣的方式，將文本內在的互文與其中遭到壓抑或彼此糾纏的成分釋放出來，德希達和傅柯那種強調權力的社會脈絡，從概念、論述到社會實踐中，瞭解和掌握意義的結構是相當不同。¹⁴⁵

按照德希達和德勒茲 (Gilles Deleuze, 1925-1995) 創造意義的脈絡來說，身體、文本的內在分類與矛盾，形成許多互文的現象。有關「互文性」的討論里法特在《詩的符號學》中，基本上是運用巴赫汀所講述的文字所引用的內在聲音，來自各個不同世界、不同人物、不同時代的對話，因此「互文性」往往是正文引用其他文本，彼此形成一種網路關係，在這樣的方式下行程意識形態的針鋒相對，或形式上產生「降格諷刺」(parody) 等作用。在許多後現代與後結構的文本閱讀中，「互文」的閱讀方式闡發文本彼此的關係，確認每一個固定概念均非封閉的世界，準此，所謂的人本中心、族群中心或「陽物理體中心」(phallogocentrism) 的概念往往無法自圓其說，因為文本是引用其他文本且互為參證的開放系統，在這樣的互文空間中，產生矛盾與縫隙，也產生可以被質疑的第三空間。¹⁴⁶

「我的花園就是我的花園，」巨人說：「大家都知道，除了我之外，沒有人可以在裡面嬉戲。」

——奧斯卡·王爾德 (Oscar Wilde, 1854-1900) 《自私的巨人》¹⁴⁷

¹⁴⁴ 同上。頁 257。

¹⁴⁵ 同上。頁 257。

¹⁴⁶ 同上。頁 257-8。

¹⁴⁷ 奧斯卡·王爾德 (Oscar Wilde, 1854-1900) 著。信建宏譯。《自私的巨人》(The Selfish Giant)。台北：磐石。2006。

這是文本中的經典童話，馮克藉由許多類似的經典童話，像是藉著古老童話的招魂儀式，將每一個章節做引導的互文文章，讓讀者可以藉由互文性的寫法，很快地進入文本裡所要傳達的想法。

美琪在寂靜中醒來。……這個景象讓美琪想起一則她心愛的故事，講述一名自私的巨人不想讓孩子來到他的花園。她想像中那個巨人的門，正是這副模樣。……「喔，正是在那後面，那是通往她家的入口，不怎麼親切的樣子，對不對？」莫笑著，拉著美琪過了馬路。「愛麗諾對這個大門十分驕傲，她是根據一本書中的圖片督造完成的。」

「自私巨人花園的圖片？」美琪喃喃說著，同時透過巧曲的鐵柱窺視著。

「自私的巨人？」莫笑著。「不，我想那是另一則故事了，雖然這則和愛麗諾很相配。」（頁 36-7）

這兩個互文性非常明顯了，作者刻意將標題、序文、文本內容合併在一起，作者如此強調，必有他的道理，自私的巨人擁有好多書，因為他的自私而不與別人分享，這與美琪的姑姑個性不謀而合。然而，文本也都是圍繞在書的話題，不經意的闖入巨人的花園，也就像髒手指、山羊……不經意的闖入現實生活，或者應該說，本中中的主角不經意的闖入文本之中，總之，這個互文清楚地交代了作者所要傳達的意境，作者不用多花口舌就可以清楚的交代，這也算是互文的一大功能。

但是故事不只是這樣而已，莫又說出了「不，我想那是另一則故事了，雖然這則和愛麗諾很相配。」，互文中又有另一個文本的意涵出現，看這樣的文本有點辛苦，因為必須要有許多文本存存起來，你才能有所謂的「互文」可以想像。

1970 年，在羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）的《S/Z》¹⁴⁸ 出版之後，他又發表了一篇可以當作是《S/Z》後續的文章：〈寫下閱讀〉¹⁴⁹；在這裡，他明顯地說明其寫作意圖乃是閱讀理論基礎的構造。首先他問道：

¹⁴⁸ 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著。屠有祥譯。《S/Z》。台北：桂冠。2004。

¹⁴⁹ 〈寫下閱讀〉原刊於“La Figaro litteraire”。1970。巴特此文抉發自身的工作要義，頗為醒豁。《S/Z》本來無序，今據《羅蘭·巴特全集》第二卷第 961-3 頁，將此文譯出，代為序言。

讀書之際，不時中輟，非因興味索然，恰恰相反，乃由於思緒、興奮、聯想翩然而至，此景未曾降臨您身嗎？一句話，您不曾抬頭而讀嗎？¹⁵⁰

剛剛講的抬頭，就像前面說談到的，如果你在互文裡找不到相對應的故事，這時，你就抬頭吧，也許以會有不同的心情與思考來連接下一個故事。

在《墨水心》裡，在多處設有陷阱，讓人想破頭而無法前進，必須藉由聯想來進入故事中，錯綜複雜的時空轉換，在說書人與聽書人之間流竄，如果能掌握到其觸動，一定能文本詮釋得更完美。

「莫，院子裡有人」

她的父親抬起頭，心不在焉地瞧著她，就像往常她打斷他閱讀的時候一樣。每次。都要過上那麼一會，他才會從另一個世界中，從文字的迷宮中回來。

「那裡有人？妳確定？」

「是的，他盯著我們的房子看。」

莫擱下書。「妳睡前唸了什麼？《變身怪醫》？」

美琪皺起眉頭。「別這樣，莫！過來看看。」（頁 14-5）

莫自己可以將文本中的角色唸出是他自己知道的事情，但他卻投射在美琪的身上，他以為美琪也能和他一樣唸書文本的世界，就他們目前所遭遇的，是莫的多想，讓整件事誤以為是美琪唸出而發生的。而下面又是另一的互文：

「沒什麼，什麼都沒說！」美琪不知道自己為什麼撒謊，她把那本甲蟲書插回到原來的地方。她幾乎覺得有人在他們周圍吐出一張細薄的網，一張秘密和謊言織就的網，愈來愈密。「我只是覺得我該問這個問題。」她說，同

¹⁵⁰ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著。馬堤 (Eric Marty) 編。《羅蘭·巴特全集》五卷 (Euvres complètes en cinq tomes)。巴黎：瑟伊 (Seuil)。1973。頁 41-2。譯按：閱讀時離開書頁，抬起頭來凝思的情景，《文本的歡愉》有相類似的述說。「與我所愛者在一起，且想及其他一些事：這便是我有美妙念頭的緣由，也是我可有效地創作出我的作品所必須之物的原因。文藝如此：它在我身上引出最妙的樂，倘若它設法讓人間接地傾聽其聲音的話；假使閱讀它我便時時被引得抬頭凝望，傾耳而聽別的什麼聲響的話。我並不一定非要受悅的文的蠱惑；它可以是一個動作，輕微，隱約，纖細，幾乎不經意：猶若一鳥，頭倏然一動，他聽見了我們不解的音聲，卻一絲兒也沒領略到我們傾聽的響動。」

時去拿另外一本書，書名是《偽裝的大師》，裡面的動物看來像是栩栩如生的樹枝或枯葉。(頁 55)

在此，藉由《偽裝的大師》一書，來說明美琪目前的想法。美琪認為現在的每一個人都在偽裝自己，莫、愛麗諾、髒手指.....就連他自己，也都藏有秘密，而且這個秘密愈織愈密，密到她有點煩，如果把美琪當作是聽書人，那麼美琪對文本的期待，也因為大家的秘密而愈來愈深。

《墨水心》文本裡的互文性，關係到他所要召喚出的東西，他看的書或者書裡的文本，都會影響他唸出的結果。筆者認為，這是馮克給自己更多的理由去發展故事劇情，她只要在文本的每一個段落安插幾部童話故事，那麼故事中的主角便會出現，如果換作是其他的出現方式，可能會顯得突兀。

「.....譬如《小熊維尼》，或許還有《野孩子住在哪》。這種怪物我是沒什麼好反對的。我會把我最舒服的沙發椅讓給你，幫你泡杯咖啡，然後你就朗讀。好嗎？」.....「我發過誓，再也不朗讀了。誰知道下次誰會消失，說不定《小熊維尼》裡面有我們沒注意到的壞人。還有，要是我把小熊維尼唸了出來，該怎麼辦？要是沒了牠的朋友，沒有百畝森林，牠在這裡該幹什麼？牠那少不更事的心會碎的，就像髒手指的一樣。」(頁 131)

當「魔法舌頭」唸出文本時，馮克藉由文文性的線索，讓讀者很快地進入故事的核心，跟著她的故事線條而走。例如下面這個例子，如果讀者沒有讀過《金銀島》，那也就無法很快的進入故事所要表達的情境。

就在莫闔上書的同時，這陣金雨停止了。美琪發現在這些閃爍耀眼的東西之間，到處夾雜著一些沙子，幾隻藍色的甲蟲匆匆爬開，而在一堆小巧的錢幣中，一隻祖母綠的螞蟥鑽出頭來，呆滯的眼睛四處看著，舌頭在有稜有角的嘴前舞動著。(頁 150)

張子樟曾在〈童話化的奇幻傳奇——公主與龍的故事〉說到：「不少現當代的奇幻作品中均有濃厚的互文味道，如《魔法森林》系列：《魔龍傳奇》(*Dealing with Dragons*)、《龍王歷險》(*Searching for Dragons*)、《魔劍風雲》(*Calling for Dragons*)和《王子復國》(*Talking to Dragons*)也不例外。讀者細讀作品時，從某個角度來檢視，會發現這四本書是童話的延伸。作者熟悉經典童話與民間傳奇故事，在敘述中不時引用一般讀者耳熟能詳的傳統作品，例如亞瑟王(King Arthur)的《石中劍》(*The Sword in the Stone*)、傑克與豆子、七仙女、青蛙等等。但作者都只用一兩句話，便帶過去，卻增加了作品的說服性或趣味性，而不至於影響整篇文字的主旨與節奏。」¹⁵¹

《墨水心》也是如此，馮克除了在每段的前文中放上相關的互文故事，並在文中以快速的文字帶過去，讓讀者在短時間結合了互文的故事性，將互文的童話延伸。馮克不僅處理的龐大的童話故事，也讓聽書人來一趟文學之旅，這是閱讀文本之外的大收穫。

¹⁵¹ 派翠西亞C.蕾德(Patricia C. Wrede, 1953-)著。柯清心譯。《魔法森林首部曲：魔龍傳奇》(*Dealing with dragons*)。台北：商周。2006。頁9。

第三節 談說書文本的特殊

書名是小說的一部分，事實上正是我們看見的第一部份，因此在吸引或掌握讀者注意力方面，具有相當大的力量。偉大的現代主義作家總是被那些帶著象徵或隱喻的書名吸引——《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)¹⁵²、《墨水心》、《尤里西斯》(*Ulysses*).....

對小說家而言，選擇書名是創作過程中極為重要的一環，讓人可以清楚地看見小說寫的是什麼，再講到小說裡的姓名也是如此。小說裡的姓名從來就不是中立的，姓名總是意有所指，有時僅是單純意味角色普通而平凡。漫畫、諷文或喜歡教訓人的作者為筆下人物命名時極富創意，有時把寓意明白表示出來，例如踏克(Thwackum)¹⁵³、蓬勃企克(Pumblechook)¹⁵⁴、皮爾格林(Pilgrim)¹⁵⁵。寫實小說家偏愛帶有適當意義的俗名如艾瑪·伍德豪斯¹⁵⁶、亞當·彼得(Adam Bede)¹⁵⁷。

命名向來是創造角色的重要步驟，必須反覆思量才得。小說家不會向讀者解釋他筆下主角姓名的含意，讀者自己應當下意識地產生聯想。這樣的寫法，可以參考以下的例子：

¹⁵² 康拉德(Joseph Conrad)著。鄧鴻樹譯注。《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)。台北：聯經。2006。

¹⁵³ 踏克(Thwackum)是亨利·菲爾丁(Henry Fielding)的小說《棄兒湯姆瓊斯史》(*The History of Tom Jones, a Foundling*)裡一個老是自鳴得意的牧師，thwack為「重擊」之意，名字Theackum可拆為「thwack-um」，即「給他一擊」，有愛當頭棒喝說教之意。

¹⁵⁴ 狄更斯(Charles Dickens, 1812-1870)小說《遠大前程》(*Great Expectations*)裡的角色蓬勃企克叔叔(Uncle Pumblechook)，以大吹大擂，愛擺架子(pomposity)為特色。

¹⁵⁵ 皮爾格林(Pilgrim)是馮內果(Kurt Vonnegut, 1922-2007)小說《第五號屠宰場》(*Slaughter House No. 5*)裡主角比利的姓氏(Billy Pilgrim)，Pilgrim為朝聖者之意，當字首「P」大寫時則特別指1620年為躲避英國國教迫害，而搭乘五月花號移民美國的美國清教徒。

¹⁵⁶ 珍·奧斯汀(Jane Austen, 1775-1817)著。許怡貞譯。《艾瑪》(*Emma*)。台北：高寶。2006。

¹⁵⁷ 喬治·艾略特(George Eliot, 1819-1880)著。寧玉鑫譯。《亞當·彼得》(*Adam Bede*)。北京：九州。2000。

最後一卷花了他十四天寫完。完成時，瑞爾登覺得自己簡直站上了一種英雄高度，因為除了寫作所花的氣力之外，他還有許多事得對付。幾乎才剛開始寫，他的腰就開始感到強烈刺痛，有兩到三天的時間他光是撐著自己坐在書桌前都是種折磨，他移動的樣子像癱瘓似的。接踵而來的是頭痛，喉嚨痛，普遍的衰弱感，然後就在十四天的最末幾日，他得思考要如何在去籌些小錢了。他拿著手錶去當舖（你可以想像那份安全感維持不久），然後又賣掉一些書。儘管遭遇這麼些困難，一本相當長度的小說還是完成了。當他寫下「全書完」時，他往後靠，閉上眼睛，讓自己放空了十五分鐘的時間。

還得決定書名。但是他的腦袋拒絕再出任何力氣，無力地搜尋幾分鐘後，他乾脆拿女主角的名字「瑪格麗特·洪姆」作為書名。這本書這樣就可以了。隨著最後一個字落筆，所有場景、人物、對話，全都溜出他的記憶，他什麼也不知道，什麼也不在乎了。

——喬治·季辛（George Gissing, 1857-1903）《新寒士街》¹⁵⁸

瑞爾登對他的小說書名一點也不關心，這是他對自己職業失去信心的徵兆。他出版了幾本文學地位普遍又賣像不佳的小說，之後又衝動魯莽地結婚，燃而被迫生產他瞧不起的公式化三冊小說好維持生計，而寫作速度又備受阻撓。作者季辛在這部小說中，表達了他自己身為作家，掙紮時的挫折感，也對他自己的書名做了一番思考。他曾對一個外國記者說：「事實上寒士街的確存在於一百五十幾年前的倫敦，在波普那個年代，那條街是悲慘作家聚居地的同義詞……住在那兒的作家不只貧困，還無足輕重。」

到了季辛的年代，文學市場變動得大、更競爭，也更注重宣傳。瑞爾登是張令人難忘的臉譜，代表了那些才華有限，不夠犬儒，無法在這種社會文化背景下生存的作家。畢紛充滿了理想與熱忱，打算要寫一本打破既有模式的小說，忠實地記錄普通人平凡無奇的生活，他宣佈小說書名時，也給《新寒士街》這本小說添了一些笑料：「我

¹⁵⁸ George Gissing, *New Grub Street*. University of Oxford, 1891. 中譯：大衛·洛吉（David Lodge）著。李維拉譯。《小說的五十堂課》（*The Art of Fiction*）。台北：木馬。2006。頁 252。

決定寫一本小說，名叫『雜貨商貝利先生』。」最小說出版時，他的朋友們讚譽有加，書評則把小說評得一文不值，然後畢紛冷靜地自殺了，同時間，瑞爾登也因過度操勞而死。《新寒士街》不是本非常振奮人心的小說，但是在描述病態的文學生活方面，這本書的確無以倫比，且直到今日仍出乎意料地尚未走氣。

然而，《墨水心》的中文書名，也清清楚楚揭示了文本所要傳達的意象，英文書名則翻譯成 *Inkheart*，從字面上看來，也是把「ink」與「heart」分開，然而他的德文原文書名則為 *Tintenherz*，其實「符號的獨斷性」是結構主義的基本信念之一，概念如下：詞彙與其指涉的對象之間，不存在絕對必然的關係。這種對應關係不像賀胥黎借筆下人物所言「稱他們為『豬』是很合理的」，而是言語學上的偶然。在別的語言中，用來指涉同一種動物的便是其他詞彙了。最好的例子，就是莎士比亞比起索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）¹⁵⁹還要早了三世紀的觀察：「玫瑰若不叫玫瑰，亦無損其芬芳」。¹⁶⁰

從這方面看來專有名詞（proper names）的地位奇異而有趣。我們的名字通常有語意目的，出自父母輩的期盼或喜悅，但我們自己未必能達到那些境界。在一般的理解中，姓氏都帶有獨斷的特性。舉例而言，我們不會認為雪佛先生（Mr. Shepherd）¹⁶¹就應該去顧羊。也不會在心裡把他跟牧羊這種職業聯想在一起。但若他是個小說角色，就無可避免地會出現鄉村田園式或與聖經有關的聯想。

「在這種情況下，」他說：「我很樂意配合你。我的名字叫昆恩。」

「啊，」史提曼若有所思地點點頭：「昆恩。」

「是，昆恩，ㄅ——ㄣ——ㄣ，ㄣ。」

「我明白。是的，是，我知道了。昆恩。嗯。是的。真有趣、昆恩。這個字唸起來響亮極了。與「吞」字壓相同的韻腳，對不對？」

「是的。吞。」

¹⁵⁹ 索緒爾（Ferdinand de Saussure）：瑞士語言學家，常被視為現代語言學的奠基人。他將語言看作社會心理現象。提出語言是一種表達觀念的符號系統，他的學說對二十世紀結構主義語言學派的建立有重要影響。

¹⁶⁰ 原文出自於莎劇《羅密歐與茱麗葉》（*All about Romeo et Juliette*）：What's in a name? That which we call a rose By any other word would smell as sweet.

¹⁶¹ Shepherd字義為牧羊人。

「如果我沒弄錯，還有深也是。」

「沒錯。」

「還有英——這是一個同韻字，或音——又一個同韻字。對不對呢？」

「一點也沒錯」

「嗯。非常有意思。我發現這字還有很多其他變化，這昆字，這 EF 像空 EF 與框。比如說，快。還有奎，和垮，還有柯。嗯，押韻的話語林壓同一個韻腳。更不用說根字了。嗯，非常有趣。還有溫，還有分，還有丁，還有金。還有拼，還有聽。還有冰。甚至是井字，還有餅，如果你也贊同我剛說的。嗯。是的，真有趣。我很喜歡你的名字，昆恩先生，這名字可以同時往許多不一樣的方向延伸發展」

「是的，我也頗有同感。」

——保羅·奧斯特（Paul Auster, 1947-）〈玻璃城市〉¹⁶²

保羅·奧斯特的小說〈玻璃城市〉是他的傑作《紐約三部曲》（*The New York Trilogy*）中的一部。前文中節錄出來的段落，經文學作品裡名字的隱藏意含，推向一個荒謬至極的境地。《紐約三部曲》從後現代懷疑論常見的，對身份、偶然與意義的質疑出發，來看偵探刑警故事的老套與陳規。書中角色昆恩以「威廉·威爾森」為筆名寫偵探小說（這與艾倫·坡（Edgar Allan Poe, 1809-1849）¹⁶³著名小說中追求自己邪惡身分的主角名相同）。昆恩偶然認識一個人，這個人誤認昆恩是「奧斯特偵探社的保羅·奧斯特」，所以昆恩在好奇心驅使下接受這個人委託，跟蹤一個剛出獄，名叫史提曼的去職教授。現在昆恩名叫做威爾森，又叫奧斯特，而他的委託人又非常懼怕史提曼。史提曼寫了一本書，並在書中推論，符號獨斷性是原罪所造成的結果。¹⁶⁴

在《墨水心》裡活靈活現的人物，筆者稱他們為紙房子裡的人。一如多明格茲的作品——住在紙做的書本裡的人。關於紙房子裡的人，在《墨水心》裡應該是到處可以見他們走來走去，彷彿可以與你的生活搭上線，這些人物活靈活現，思考能力不只

¹⁶² 保羅·奧斯特（Paul Auster）著。江孟蓉譯。〈玻璃城市〉“City of Glass”。《紐約三部曲》（*The New York Trilogy*）。台北：皇冠。1998。

¹⁶³ Edgar Allan Poe, *William Wilson*. Burton:Gentlemen's Magazine. 1839.

¹⁶⁴ 大衛·洛吉（David Lodge）著。李維拉譯。《小說的五十堂課》（*The Art of Fiction*）。台北：木馬。2006。頁 58。

是作者筆下的樣子而已，來到現實世界，還具備完整的思考能力。文本中的髒手指，巧妙的安排了一段戲，讓山羊的手下順利抓走莫，說來他也像是文本中的說書人，所有的情結鋪陳，他也算一份。他不再是看起來沒有信心的小傢伙，而是一位貫穿整本書的靈魂人物。

髒手指又靠回愛麗諾的躺椅。「要不要我今晚讓妳看看我袋子裡那些瓶子、棉花和其他神秘兮兮的東西有什麼作用」……「那好，為什麼你在葛文身上貼上那對角？」她說完她的問題。「你又知道那本書什麼？」（頁 54）

髒手指雙臂交插在腦袋後。「我可知道不少，」他說：「說不定我哪天還會對妳說說，但我們倆現在先來個約。今晚，就在這裡。同意嗎？」……「去看吧，愛麗諾！」莫說：「妳會喜歡他的表演的，說不定看完後，妳就不會再那麼火了。」……她說：「我還是每晚一樣，九點半帶著書躺在床上，之前會打開保全系統，但美琪去這個私人表演前通知我，我會關掉保全一個鐘頭，這樣夠了嗎？」「太夠了。」髒手指說，深深朝她鞠著恭，鼻尖都碰到他的盤子邊緣。（頁 61）

一連串的秘密，都在髒手指的掌握之中，他慢慢的把整個情節串聯起來，在他預定的時間內完成一項他計畫好的事件。沒有人注意到他的計畫，沒有人會以為他善良的眼神之後會有如此的心機。一直到事情發展成：

她一直站在那兒，久到髒手指不知何時閉上眼睛不再看她，但這時他聽到她哭泣，自己的臉因為羞愧而發燙，似乎風用他剛才還玩弄的火燒毀了他一般。他一聲不吭地站在那裡，被靠著樹幹，等著美琪回屋，但她依然一動不動。

終於，在他的腳完全麻木之際，她像個斷線的木偶一般轉過身回屋，經過髒手指時，也不再哭泣，只是拿手抹掉了眼中的淚。突然之間，他衝動地想跑向她，安慰她，對她解釋他為什麼把一切都告知山羊。但美琪已走了過去，她加快步伐，彷彿又有了力量，愈跑愈快，直到消失在漆黑的樹叢裡。（頁 69）

其實，作者在此是多此一舉，他跳出來解釋為何莫會被山羊手下抓走，他說出了髒手指的不安與愧疚，但作者刻意將此交代獨立成一個章節，並將章節提為〈躲在夜裡的東西〉，在開頭寫了：

屋外成千的敵人比不上屋裡的一個。

——阿拉伯諺語

這樣的暗示，可說是為讀者清楚的交待了，或者作者想要告訴閱讀（聽書）的我們，這是關鍵、這是重點。但是，筆者認為，典型讀者的輪廓在文本內就已經勾勒好了，作者應將真實世界會發生的事作為寫作時的藍本，不應當不斷的介入，一直透露讀者也許不知道的林林總總。就如同安貝托·艾可在《悠遊小說林》（*Six walks in the fictional woods*）說道：

讀虛構故事時，腦海中必須有些治理虛構世界的經濟準則的概念。這些準則並不在哪裡——或者說，就像每個詮釋學的範圍一樣，必須先被假設，即使在你試著從文本找尋蛛絲馬跡來做推斷時。據此，閱讀就像打賭，你賭自己會忠於一個提示事情的聲音，但偏偏又提示得不明不白。¹⁶⁵

真實世界的問題是，人類自天地鴻濛起就在思索是否有個訊息存在，如果有，那麼這個訊息是否有意義。在虛構宇宙裡，我們不假思索即知道確實有訊息存在，隱身訊息背後的作者實體即是造物主，訊息中則是一連串的閱讀指示。¹⁶⁶

其實，一個故事的典型讀者不是「經驗讀者」（*empirical reader*），經驗讀者是你，是我，每一個閱讀文本的人。經驗讀者能多角度閱讀書籍，沒有固定的法則指示人們如何閱讀，因為人們常將文本作為裝載自我情感的容器，這情感來自文本以外的世

¹⁶⁵ 安貝托·艾可（Umberto Eco）著。黃寤蘭譯。《悠遊小說林》（*Six walks in the fictional woods*）。台北：時報。2000。頁 153。

¹⁶⁶ 同上。頁 158。

界，又或者經由文本偶然引發。

談到文本的特殊，描寫的技巧也是一大特色。說書人必須透過文本特別的場景，在加上空間的移轉，就如文本所說的——把他從他的世界中取出來。

他嚇得蹲在我這個無所不知的巫師面前，對他一目瞭然，像摘下樹上的蘋果一般，把他從他的世界中取出來。(頁 124)

另外值得一提的是，文本裡的髒手指，他對文本的依戀是非常特殊的。在前一章筆者提到聽說人的期待，筆者指出髒手指自從跳到現實世界後，不斷地想要回到文本裡的世界，當巴斯塔面對髒手指時，卻不斷地嘲弄他，他說：

「這裡有沒有人可以對我解釋一下，他到底在苦苦思念什麼？是不是那個他在市集廣場上要球時，那個膜拜他的醜地衣女精？還是那個他和其他酒鬼窩在裡面的髒洞窟？見鬼了，那裡聞起來比他帶著那隻臭貂到處跑的袋子還臭。」(頁 142)

對文本裡的世界一旦產生了感情，文本裡的人物是否就產生了依戀，無法與他依存的世界隔離。這樣的情結，對一位寫書的作者來說，這是一件多麼感動的事。作者透過敘事、符號，將文本的內容精采化，文本裡的人物受到感動，即便是來到令人羨慕的真實世界，但仍想回到他的文本世界，這樣的情景在《墨水心》裡發生。

《墨水心》裡還有一個特殊的安排，上個小節筆者提到召喚，是透過印有油墨的字體，一如文本的字義「墨水」的心，透過此而把事物召喚出來。但接下來，馮克用另一個特殊的說法，描述了另一種講述：

於是墨開始講述，沒有翻動書頁的聲音，沒有無止盡的文字迷宮。

「墨，講故事時是不是從來沒有東西跑出來過，對不對？」美琪不知何時擔心地問著。

「沒有，」他回答。「那大概需要一點印刷油墨和另一個想出故事的腦袋。」

他接著繼續講述，美琪和愛麗諾傾聽著，直到他的聲音帶著她們到遙遠的地方。不知何時，她們便睡著了。(頁 164)

透過油墨字體被召喚出來的生物，就像是重新開始有了生命一樣。他們也是書的一部份，應該說是書創造他們出來，當然也是作者創造出來的。就如同《墨水心》裡說的：

一則故事，一本小說，一篇童話——這些東西就像生物，說不定也是某種生物。他們有自己的腦袋，自己的腳，自己的血液循環和自己的衣服，就像真正的人類一樣。

——艾力克·凱斯特那《愛米爾與偵探們》(頁 218)

文本與說書人之間，還有著密切的關係。文本期待著說書人將它說出，這樣的描述，在《墨水心》裡是這樣說的：

美琪感覺到他袖子中的那張紙搔癢著她的皮膚。當她翻開書頁時，她的雙手彷彿成了別人的似的。她該開始的地方只折了一角來表示，書頁之間夾著一個書籤，像燒焦的木頭一樣黑。(頁 411)

費格里歐將要讓美琪唸出故事藏在衣間，而這些文字蠢蠢欲動，像是搔癢著美琪。在另一個故事中，召喚著美琪將它們唸出。

當書和讀者的距離消失，當書中的角色可以自由在書中的世界和現實世界出入，而現實世界的人物也可進出書中的世界時，書便不再是人類的摯友或休閒沈思的伴侶，不再是一個心靈的綠洲或夢想的國度。

.....妳知道，提到作家，會是個奇怪的事。多數人無法想像書是和他們一樣的人寫的。提到作家，大家以為他們早就去世了，絕不會認為會在街上或買東西時碰到一位作家。大家知道他們的故事，但不知道他們的名字，更別提他們長

得什麼樣子。(頁 196-7)

《墨水心》可以說是揉合了許多的故事所集的大成，文本裡可以看到許多其他文本的影子，當然，馮克也創造了很多特別的故事。說書文本的特殊，在《墨水心》中處處可見，尤其上面這段文本的句子，值得研究者來思考。

第五章 聽書人與文本

不管是神祕的時空氛圍、還是奇怪的角色，都是創造奇幻文學的使力點，魔法或是超能力的施行，更是故事所不可或缺的元素。本章筆者將透過奇幻的時間、空間、與凝視來探討說書人如何透過文本，將書中的所要傳達的意境，進入到聽書人的經驗中。

第一節 時間

卡爾維諾在《給下一輪太平盛世的備忘錄》(*Six Memos for the Next Millennium*)¹⁶⁷一書中，提出斯特恩的重大發明是小說可以完全由各種各樣的枝節組成，狄德羅就繼承了這種寫法。枝節的穿插，可以延長時間，不斷的逃避結局，得以飛翔。為什麼要飛翔？當然是為了擺脫死亡。卡爾維諾說：「在文學裡，時間就是財富」。這許多年來，文學已經練就各種減緩時間流逝的技巧。張子樟也說：「奇幻文學裡的『時間』，往往是糅合在一起的，故事中的角色可以在過去、現在和未來之間自由穿梭。」¹⁶⁸的確，幻想文學中的特色——時間的自由變換，是個非常重要的依據。《墨水心》在時間上的處理，可由以下看出：

¹⁶⁷ 伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino) 著。吳潛誠譯。《給下一輪太平盛世的備忘錄》(*Six Memos for the Next Millennium*)。台北：時報。2004。

¹⁶⁸ 張子樟。〈出神入化的幻想世界〉。小作家月刊第 157 期。台北：國語日報。2007。

「他現在多大了？」麟手只對著她微笑。那個微笑怪異，美琪說不上來那是嘲弄、倨傲，和只是害羞而已。她沒微笑回去。

「十二歲。」莫回答。

「十二歲？老天。」……

「十二歲，」他重複道。「沒錯，當時她……三歲，是不是？」（頁 17）

書中的世界與現實生活接軌，在文本的對話中，悄悄的知道已經過了九年，是怎樣的時空轉換，雖然是虛構的文本，但和現實生活卻是同步進行，麟手指跳出文本來到這世上，竟也活生生的活了九年，與美琪同時成長。

愛因斯坦相信，物理世界裡的真實所包含的多於我們從感官經驗所能得到的。帕利·尤格拉（Palle Yourgrau）¹⁶⁹ 在他的書中提到他對天文學大師霍金（S.W. Hawking, 1942-）針對哥德爾宇宙提出的「時序保護假說」（chronology protection conjecture）的看法，但是我覺得它是有點誤解了霍金的本意。著名的邏輯學家戴維斯（Martin Davis, 1928-）談到哥德爾（Kurt Gödel, 1906-1978）宇宙時說：

很自然的，這種世界經不起科幻小說中常見時光旅行的考驗。比方說，一個人是否有可能回到過去，把自己年幼時的祖父母殺了？哥德爾出人意表地提出了哲學的解答，指出因為所需燃料太多，所以這種旅行不可行。¹⁷⁰

霍金提出時序保護假說是為了避免時光旅行可能產生因果錯亂的悖論，並非只針對哥德爾的宇宙。它先封殺了矛盾發生的可能，畢竟因果律是最基本的邏輯規律。如果因果律都靠不住，我們又如何有把握推導出這種結論的過程中所用到的邏輯是可靠的呢？

¹⁶⁹ 帕利·尤格拉（Palle Yourgrau）出生於南非的約翰尼斯堡，八歲時前往美國。畢業於康乃爾大學，之後取得加州大學洛杉磯分校（UCLA）的博士學位。主要的研究興趣為德國邏輯學家弗雷格（Frede）與奧地利數學家哥德爾。他於 1999 年出版的專題著作《當哥德爾遇見愛因斯坦：哥德爾宇宙中的時光旅行》（*Gödel Meets Einstein: Time Travel in the Gödel Universe*）探索了哥德爾的宇宙論在哲學上的重要性，也讓哥德爾的時間與相對論觀點再度引發熱潮。

¹⁷⁰ Martin Davis, *The Universal Compute*, w.w.Norton & Company, 2000, p.134. 中譯：帕利·尤格拉（Palle Yourgrau）著。尤斯德、馬自恆譯。《沒有時間的世界——愛因斯坦與數學大師哥德爾》（*A World Without Time: The Forgotten Legacy of Gödel and Einstein*）。台北：商周。2006。頁 XIII。

馬自恆認為：尤格拉在以哥德爾使徒的角色捍衛其哲學成就的奮戰中，或許忽略了某些細節。現實世界對心智敏銳的人而言，其荒謬的程度並不下於童話世界（或者說卡夫卡的世界）。哥德爾認為童話世界比真實世界更確切，或許這就是他在生活上與思想上，都傾向選擇將他的世界建立在自我設定的一組律法之上。書中羅提（Richard Rorty, 1931-2007）對柏拉圖（Plato, BC427-347）的貼切評語也適用於哥德爾：「我們仍然努力地試圖分辨出什麼是認真的話，什麼只是笑話。」或許是對哥德爾哲學主張較持平的看法。¹⁷¹

這和文本中並行的童話時間，並不相違背。時間可以是共用的，童話的想像遠比科學的證明還重要。就像文本說的：

好久以後，她才明白這場災禍不是在今晚誕生的，只是又再偷溜回來。（頁 21）

民族吟遊詩人與床邊說故事的父母所鍾愛的，也是最簡單的說故事方法，就是從最前面開始，然後不斷的說，講到故事結束，或者你的聽眾睡著。然後就算在古時候，說故事的人也意會到，可以經由脫序時間順序來達到有趣效果。古典史詩總是從故事「中間講起」（in medias res）。舉例來說，《奧德賽》（Odyssey）從主角自特洛伊（Troy）戰爭結束返家的危險旅程半途開始，繞回去描述他之前的冒險，然後跟著故事線走，最後抵達綺色佳（Ithaca）結束。

經由時間移轉的技巧，記敘文就不必只按照事情發生的順序來描述人生，也可以讓我們在分散的事件中，發現因果關係與諷刺之間的關連。若把敘事焦點轉移到前頭，會使讀者預先讀到故事情節稍後才會發生的事情，也會改變讀者對這些事情的解讀。這也是電影中一個常用的機關，稱為「倒敘法」（flashback），或回憶追溯。對電影來說，要放入「預敘」（flashforward）——預先看未來會發生什麼事，古典修辭學中稱之為「前敘」（prolepsis）——的效果比較困難。因為種種的訊息內容都暗示一種熟知通篇故事的敘事者存在，而一般來說電影並沒有敘事者。

「時間移轉」（Time-Shift）是現代小說中很常見的效果，但通常都以回憶的方式

¹⁷¹ 帕利·尤格拉（Palle Yourgrau）著。尤斯德、馬自恆譯。《沒有時間的世界——愛因斯坦與數學大師哥德爾》（A World Without Time: The Forgotten Legacy of Gödel and Einstein）。台北：商周。2006。頁 XIII-XIV。

自然帶出，可以是角色意識流的再現，也可以更形式化一點，成了負責敘事的角色的追憶或回憶錄。《墨水心》結合了頻繁的時間移轉與屬於作者的第三人稱故事口吻，這是後現代主義者的典型策略，將我們的注意力導向精心設計的小說內容，免得我們在小說故事延續的時間性中，或是在主要角色深度的心裡層面中，「迷失了自我」。

美國作家馮內果（Kurt Vonnegut, 1922-2007）的《第五號屠宰場》（*Slaughterhouse Five*）便是另一個明顯的例子。作者一開始便告訴我們，男主角比利·皮爾格林（Billy Pilgrim）的故事雖是虛構，卻是本於作者在二次大戰中被德國人俘虜的真實經驗所寫成的。1945 年德勒斯登（Dresden）遭盟軍轟炸，全城盡毀，這是二戰中最慘烈的轟炸之一，當時馮內果就在城內當俘虜。故事有個特別的開始：「你看，比利·皮爾格林終於擺脫時間的束縛了，」接下來故事便頻繁而突兀地在比利的各段生活中轉換，從他身為一個驗光師、丈夫與父親的美國中西部平凡生活，到他的軍旅生涯，最後在德勒斯登恐怖轟炸中達到高峰，這寫法已非單純的操弄記憶了，而是讓比利進行「穿梭時間」。

他與其他受創的退伍軍人一起，以科幻小說裡輕鬆穿越時間與銀河宇宙（此處以時間——「光年」——來丈量）的方式，在令人難以忍受的當代歷史中尋求解脫。他聲稱自己被綁架到特拉法馬鐸（Tralfamadore）過了一段時間，那星球上住個一種小生物，形狀像水管工人用的工具，頭頂上長著一隻眼睛。這些段落是科幻小說的謔訪，卻帶有嚴肅的哲思。對特拉法馬鐸星人來說，所有的時間同屬現在式，每個人可以選擇自己想要身置何處。人類生命會如此悲慘，是因為我們把時間移動的方向看成無法改變的單一方向，如果我們相信另一種永恆，在其中時間是可以回復的，那麼就可以顛倒結果了。

其實在《墨水心》裡的時間處理得非常緩慢，不僅時間安排的方式是跳躍性的，一下子是屬於現實的時間，一下子是進入文本的時間，兩者的穿插用運用，讓時間產生了不一樣的長度。其實在小說裡時間的長度要怎麼測量，是把故事事件發生在現實裡所需的時間，與我們閱讀該篇故事的時間，拿來做比較。這項要素會影響小說節奏，決定我們對小說進行速度是快是慢的感覺。冒險小說通常迅速從一個危機過渡到另一個危機——雖然描述那些危急狀況時會刻意拖長時間，以保持懸疑惑。

意識流小說則在分秒間徘徊，不管那幾分幾秒多麼平淡都一樣。如同《墨水心》

這樣的小說，時間似乎接近生活本身的律動，生活與文本間的故事相符的感覺會更加真實。當你花了多少時間看完，也大概等於文本中花了多少時間完成一個故事。《墨水心》的文本步調不快，如果你和他一起經歷這場冒險，大概也就是文本裡發生的那幾天了。

就如同安貝托·艾可在《悠遊小說林》中提到：任何虛構作品的文本都可能發出懸而不決的訊號，似乎陳述逐漸緩慢下來，甚至進入暫停狀態，也似乎作者在說：「現在輪到你走下一步了……」。文本其實不見得都那麼不安好心眼，讀者通常能享受到猜測，然後果然應驗的樂趣。我們不能錯以為懸疑訊號是廉價小說或商業電影才有的慣用伎倆，讀者在預期故事的過程中，會牽涉進閱讀時必然有的情感層次，這個情感層次將希望與害怕等情緒引入，也將應驗角色命運時產生的緊張心理進來。

在虛構的文章裡，弄清楚陳述時間和閱讀時間的確不容易，不過有時大量的描繪文字、枝微細節的龐雜敘述，無疑是減慢閱讀時間的策略，而非僅為具象的手段而已，直到讀者落入作者認為享受文本所必須的節奏時。

也有一些作品為了使讀者配合節奏，讓故事時間、陳述時間、閱讀時間三者一致。以電視而言指的是現場轉播，只要回顧那部安迪·渥荷（Andy Warhol, 1930-1987）花了一整天的時間，在帝國大廈以固定攝影機拍攝的電影就不難想像。文學很難量化閱讀時間，不過到可以討論看看，閱讀《尤里西斯》最後一章所需的時間，絕不會少於莫莉以意識流胡思亂想所花的時間。至於其他，我們所能做的是採取比例準則：如果你花上兩頁篇幅來說明某人走了一哩路，你就需要四頁去說明他走了兩哩路。¹⁷²

馮克在不相干的事情上慢筆細寫，到關鍵事件時又加速節奏，因為在不相干的事件上減緩速度具有「幻想」般的作用，也因為她很清楚知道我們（說書人），以興奮的語氣說的故事是最戲劇化的。這樣慢筆細寫讀者熟悉的事情，能使讀者對莫產生崇拜，無形中相信自己也能唸出角色來，夢想和他一樣神奇。

其實，細筆慢寫的書寫風格在別處也可以看到其他作用。安貝托·艾可稱之為「提示時間」（hint time）。聖奧古斯丁（St. Augustine, 354-430）¹⁷³讀聖經時非常深入，對

¹⁷² 安貝托·艾可（Umberto Eco）著。黃寤蘭譯。《悠遊小說林》（*Six walks in the fictional woods*）。台北：時報。2000。頁82。

¹⁷³ 聖奧古斯丁（St. Augustine），中世紀最重要的基督教思想家之一，引介古典思維入基督教教義，影響甚遠。

聖經花費這麼多筆墨描寫不幹緊要的衣飾、建築、香水和珠寶心存疑惑。上帝既是聖經作者的靈感來源，可能浪費那麼多時間沉溺於俗世文學嗎？當然不會。文本中如果有筆觸突然放慢的時刻，大是因為經文欲使我們認清，我們應以寓言的或象徵的想法去詮釋那些描述。

接著艾可又提到另一種緩筆不前的方法，一種浪費「時間」的方法，目的在描寫空間感。最不精確、最經不起分析的修辭就是所謂生動的描繪，一個書寫的文本怎能使景物如在眼前？他指出，描寫空間印象方法之一，就是將關係著故事時間的陳述時間和閱讀時間拉長。¹⁷⁴

《墨水心》的文本中，時間的快慢似乎也沒有一定的規則，讓人有種摸不透的感覺。書中的時間，交換的現實世界時間，另一個聽書人的時間，都有著其妙的聯接。

髒手指就像四天前晚上站在我們房前那樣，突然間從黑夜中冒出來。真的才過四天嗎？當他出現時，看來像好久沒吃東西，瘦得跟一隻流浪貓一樣，眼睛完全沒有神采。……接下來兩年，他不斷出現，跟著我們，不管我搬到哪，最後我受不了，和妳偷偷溜走，之後就沒再見過他，直到四天前。（頁 126）

馮克刻意把時間都調在四天，有種前後呼應，但又像是想模糊掉時間的重要，這樣的關聯似乎是巧合，整本書的時間流動性有時快有時慢，這裡刻意營造書中的時間和現實時間連接，但又似乎不太合理，讓人有種摸不著頭緒。或者說，髒手指這幾年的消失，其實也可以說是四天。

故事時間是故事內容的一環，如果文本出現了「一千年過去了」這樣的敘述，則故事時間為一千年，但在語言表達的層次上，也就是虛構陳述的層次上，寫作（和閱讀）這段陳述的時間是很短的。這就是為什麼極短的陳述可以表達一段非常長的故事時間，當然倒過來也可以成立。

小說理論家多少都同意，建立故事時間不難，但確立陳述時間則不那麼容易。究竟該以寫作文本的長度，還是所需閱讀的時間為準？《墨水心》在處理上，算是比較

¹⁷⁴ 安貝托·艾可（Umberto Eco）著。黃寤蘭譯。《悠遊小說林》（*Six walks in the fictional woods*）。台北：時報。2000。頁 96-8。

屬於後者，其實寫作文本內容的時間長度相當緩慢，也就是說他只處理了幾天的事，但是事實上，我們閱讀的時間卻是很冗長的。我們必須透過文本進入到文本中與人物對話，我們像是親身經歷了說書人所說出的世界，說書人說出了角色來到我們的世界，我們又得與他重疊時間，這是非常複雜的事。

《墨水心》在筆者閱讀後是深感滿足的，因為聽書人一直在等待的，就是等著「莫」唸出的那一霎那，山羊從此消失。爲了經歷這種情感，之前漫長的旅程，連同沒完沒了的細筆鋪陳，都是必要的。但這些慢工細描並沒有浪費時間，在我們鵠候那化爲炫目沉默的會面時，看著「莫」打敗了「山羊」，將他的老婆從另一個世界裡救出，我們對世界的體會更深長——這畢竟是人生在世所能發生最美好的事情。

另外，值得討論的是，當文本的故事結束後，是不是所有的時間也跟著停止。至少對《墨水心》來說這是個複雜的問題。從《墨水心》書中被唸書了事物，在山羊消失之後，支撐他們的空間是否消失，他們共同經歷的時間是否消失，若消失了，又消失到哪？當初建構的時間是否還在？既然還在，現實的時間是否與之接軌？關於時間的問題，在《墨水心》中顯得複雜。

在書中，我看到死者，彷彿他們全活著似的。

在書中，我看到的未來的東西。

要是上帝沒給凡人書這種輔助工具的話，

所有東西都會隨著時間消逝，

所有的名聲都會遭到遺忘。

——李察·德·伯利摘自亞爾貝多·曼谷艾（頁 418）

當所有東西都隨時間消逝時，一切就會被遺忘。但在《墨水心》裡，筆者認為所有沒被遺忘的東西它的時間仍然會存在，換句話說，當你相信了以後便不會遺忘，當你不遺忘，總有一天事情會回到原來的時間。整本《墨水心》在講述一個經歷了九年的故事，馮克大約也用了九天的時間來描述整個故事，文本中美琪的母親泰蕾莎（Teresa）曾經這樣說：

九年真久，妳的生日我全都慶祝過，妳比我想像中的要漂亮許多。(頁 368)

泰蕾莎一直惦念著她的女兒，最後也遇見的女兒，甚至還一起離開這個故事回到現實。這是因為相信創造出的奇蹟。然而，故事的最後還是把時間交代清楚了。《墨水心》的時間就還給《墨水心》，然後他們又回到它們的世界。不過，特別的是，他們的世界，也正是我們閱讀的這本《墨水心》。那時間到底有沒有消失？重要，也不重要。

從大爆炸之後開始，轟隆一大聲宇宙初開。從艾略特 (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965)，的長詩，或者從波赫士的《沙之書》(*El libro de arena*)¹⁷⁵，時間沒有開始，時間沒有終結？自從孔子「逝者如斯」的感嘆，二千多年來，我們聽到多少迴響？那不捨晝夜的流水，卻成為永恆的時間意象。

古希臘那種時間永恆流變的說法，也來自對流水的觀察。哲學家說：「人不能兩次踏進同一條河流，因為這身邊的流水，何曾止息過？」很快的就有另一位哲人指出，其實一切存在，什麼都沒有變。凡是可以被思維或者可以被談論的，必然存在於任何時間之內，時間去了又來。筆者想到狄德羅的一篇文章告訴我們，一切都在變，在過渡，可以整體是不變的，世界總在生滅。變與不變，是個體與整體的區別。

時間變與不變的作用，筆者想到中國著名的《前／後赤壁賦》，一般文選只選蘇東坡的前賦，認定前賦較好，而忽略了後賦，筆者認為兩賦是互相補足的，不宜分割的。前賦主人化解客人對時間流變的哀愁，出自於「自其不變者而觀之，則物與我皆無盡」的角度，這是一種超脫通達的人生態度。但不要忘记還有另一個「變者」的角度。人生不可能一味超脫，文學家如此，未免不近人情。東坡對人世，充其量是在離合之間。何況，落實到具體的人生際遇，往往顧此失彼，勢難兼美，有客無酒，有酒無餚；一切都有了，仍有高處不勝寒的孤寂感。時間的變與常，毋寧是一體兩面的。

西方科學家對時間的理解，從亞里斯多德 (Aristotle, BC384-322)、柏拉圖 (Plato, BC427-347)、牛頓 (Newton, 1643-1727) 的絕對時間，認為時間跟空間不相干，到愛因斯坦的相對時間，時間和空間一起講，彼此互動。順序的情結在日漸淡化，

¹⁷⁵ 波赫士 (Jorge Luis Borges) 著。王永年等譯。《波赫士全集 III》(*Obras Completas III*)。台北：台灣商務。2002。頁 3-93。

小說家轉而把不同的時間並列、比對、接跳、空間化，是一種主觀、不斷變化，卻又多元共存的時間。

然而，受基督教文化影響的西方文學，相信時間是線性的發展，從伊甸園開始，到最後審判。《易經》則講的是一種循環時間，否極泰來，盛極必衰；儒家看來還是接近一種線性的時間觀。

文學家告訴我們，小說裡有三種不同形式的報告：敘事、對話、描寫。跟真實的時間比較，對白的時間最接近，敘事的時間較快，描寫則最慢。筆者認為，除了這三種時間之外，可能還有第四種時間：議論的時間，即是整個說書裡的停頓。比方說狄德羅、菲爾丁（Henry Fielding, 1707-1754）等人，在作品裡不斷大發議論，議論一過，繼續講述故事。好像籃球比賽，教練暫時叫停，因應形勢，布署戰略。籃球的停頓，限定次數，小說並沒有。當然，停得太多，讀者都悶跑了。不過高手的停頓，卻可以成爲一種特別的風格，整個作品的趣味，可能就在這些時間之外的插科打諢。它的目的，其實也是插科打諢。

中國章回小說也時而穿插「看官如何如何」的停頓，至於「欲知後事如何，且聽下回分解」，看來並沒有融入整個說書形式裡，叫停真停，台下鳥獸散。……菲爾丁（Henry Fielding, 1707-1754）在《湯姆·瓊斯》（*The History of Tom Jones, a Foundling*）¹⁷⁶裡的敘述者一路爲公主辯護，見證他的種種變化，墮落、失戀，這敘事者和讀者之間，建立了一種密切的對話關係，到最後快要收筆了，說自己好像是和讀者結伴坐車長途旅行，途中不免會吵嘴，但分手在即，終究會和解起來。

這樣的敘事者成爲故事裡另外一個有血有肉的生命，它也有自己的時間。《墨水心》不也是如此。總而言之，在整本《墨水心》的敘事形式裡，人們需要一種恰當的休止符，讓閱讀入乎其內，也出乎奇外。

¹⁷⁶ Henry Fielding. *The History of Tom Jones, a Foundling*. Banteston. Middletown: Wesleyan UP. 1975.

第二節 空間

「空間」是目前人文地理學的範疇中相當重要的研究課題，而且在不同的學科中，往往和「地方」(place)形成一種相當複雜的關係，在電影研究與人類學領域中，往往對空間的抽象、相對性、隱喻性和想像性的用法提出質疑，因此，在晚近有許多「以地方為根據的想像」(place-based imagination)。

有關空間的理論，一個重要議題是「空間的分野」(division of space)，這是和傅柯在討論現代性時密切相關的。「空間的分野」讓固定的空間變成一種同質性的空間，和其他地方形成一種隔絕作用，進而生產其論述作為。在這樣的理論中，社會變成一種幾何型的空間關係，而空間形式是一個空間化和社會化的過程，勞工分工與空間分野形塑人的主體性，因為這樣的空間分野，形成他人的凝視以及視野的範疇。

「空間性」被認為陽剛的思考形成一種共謀關係，而許多新的批評研究，基本上都透過「地方」、「認同政治」(politics of identity)、「地方記憶」(place of memory)，用比較特定的地方和記憶的方式，來探索認同與主體形塑的過程，逐漸把「抽象空間」(abstract space)的問題加以揚棄。¹⁷⁷

「奇幻」(fantasy)源自一個希臘字「使之重現」的意義。也許勝於其他任何形式的文學，奇幻拒絕接受世界是怎樣的一種面貌，所以在奇幻文學中讀者可以看到世界可能的模樣（而且仍然可以不斷的變換著），不僅只是這個世界是如何或應當怎樣。

構成奇幻的元素並不存在想像力之外，然而想像力卻往往脫模於真實世界或傳說的變形。雖然有令人瞠目咋舌、感到不可思議的人物情節，在奇幻的疆域中總還是能

¹⁷⁷ 廖炳惠編著。《關鍵詞 200》。台北：麥田出版。2003。頁 249。

發現來自人間的影子。如同安貝托·艾可所言：「每個虛構的世界都附生於真實世界，虛構世界以真實世界為背景。」¹⁷⁸真實與幻想總是互為表裡。

張子樟曾說：「空間也能依所需轉換，比如把空間變成地球與其他星球的互動，或虛擬一塊魔土與另一個世界，讓故事的主角在其間展開探索旅程。」像托爾金筆下的「第一世界」就是生活的現實世界，虛擬的魔土是「第二世界」，如《魔戒》的「中土」便是托爾金虛擬的「第二世界」。

托爾金提出的「第二世界」理論，認為「第一世界」是神創造的世界，是一種真實的存在。用幻想去創造一個想像的世界，則是「第二世界」，表面上看起來，是非現實的產物，但絕非「謊言」，反而真實的反應著「第一世界」¹⁷⁹。彭懿在《世界幻想兒童文學導論》中，認為托爾金的「第二世界」後來引出了撒哈羅斯基（J.Kenneth Zahorski）和波亞（H.Robrt Boyer）的「高度幻想的幻想文學」與「低度幻想的幻想文學」：

「Low幻想文學」著眼的是一種「驚異」——即超自然侵入我們那個受自然法則支配的日常世界時，所產生的「驚異」。代表作如伊·內斯比特（Edith Nesbit）的《砂妖精》。而所謂的「High幻想文學」雖然同樣也是描寫一種「不可能」，但它的舞臺不是我們的現實世界，而是一個迥然相異的世界，即托爾金所說的第二世界。¹⁸⁰

不管是托爾金的中土世界、勒瑰恩的地海傳說、路易士的那尼亞王國，還是羅爾德·達爾（Roald Dahl, 1916-1990）《女巫》（*The Witches*）¹⁸¹中在飯店被變成小老鼠的男孩、大衛·艾蒙（David Almond）《史凱力》（*Skellig*）¹⁸²裡在車庫中被發現的頹廢天使，小說的時空背景、角色人物雖然還可以再細分出不同，但是「高度幻想的幻想文學」與「低度幻想的幻想文學」的劃分，大抵就可以為奇幻文學複雜多變的疆域，

¹⁷⁸ 安貝托·艾可（Umberto Eco）著。黃寤蘭譯。《悠遊小說林》（*The Pearly Gates of Cyberspace*）。台北：時報。2000。頁126。

¹⁷⁹ 彭懿著。《世界幻想兒童文學導論》。台北：天衛。1998。頁90。

¹⁸⁰ 同上。頁91-2。

¹⁸¹ 羅爾德·達爾（Roald Dahl）著。任以奇譯。《女巫》（*The Witches*）。台北：志文。1995。

¹⁸² 大衛·艾蒙（David Almond）著。蔡宜容譯。《史凱力》（*Skellig*）。台北：天衛。2002。

分渠出最基本的差別。

時空背景的錯置安排，引領著讀者走進神秘的氛圍，而奇幻角色在小說中出沒，更是奇幻文學的一種約定俗成的代表符號。

相較於現實世界中種族特徵的單調性¹⁸³，奇幻文學中詭譎特異的角色，就顯得過度豐富熱鬧。從古德盈（Joan I Glazer, 1981-）將奇幻文學分類為：會說話的玩具、擬人化的動物、傳說性的動物、小矮人、稀奇古怪的事件五類¹⁸⁴，我們不難發現，奇幻文學的角色，每一類都可以像太極生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦地衍生。這個現象從《奇幻文學寫作的十堂課》（*The Writer's Complete Fantasy Reference*）裡的米勒（P. Andrew Miller）與克拉克（Daniel A. Clark）在神話及傳說中的生物這一類，搜尋整理出來的有報喪女妖、澳洲水怪、吐火獸、郊狼等六十三種之多¹⁸⁵，可一窺究竟。

「雖然科幻小說的結果可以是極其荒誕不羈的，但是那並非只是幻想，而是合理，且通常是嚴格的推論——關於現實世界中的各種可能性。」¹⁸⁶這是科幻先生海萊因（Robert Anson Heinlein, 1907-1988）在提出「在合理定義下，科幻小說到底是什麼？」自問自答所給的答案。類似的想法也出現在奇幻科幻兩棲的作家勒瑰恩的看法裡：

奇幻小說的基本概念是你可以虛構規則，但緊接著你必須遵守這些虛構的規則。科幻小說的標準則更嚴格，你有可能虛構規則但卻必須在限制的範圍內。如同奇普·德來尼提出的，科幻小說的故事絕不能違反科學事實，亦不能否認那些為人所知的事情是被知曉的。¹⁸⁷

將合理的異想天開與不違反科學事實反映在科幻小說裡，所以居住在火星、月球

¹⁸³ 轉引自安德魯·米勒（P. Andrew Miller）與丹尼爾·克拉克（Daniel A. Clark）在《奇幻文學寫作的十堂課》（*The Writer's Complete Fantasy Reference*）中的看法：「以人類的情況而言，『種族』這個名詞充滿了政治及文化的意涵；一般而言，它指的是生理特性上的相似及相異，例如膚色、臉部外形或是眼睛的形狀。政治與文化也是辯論的依據，有時候比個別的基因遺傳更加重要。但若以所有的人類來看，人類的外形有極大的共通性，比起想像國度中的各式種族單純多了。和人魚與食人妖之間的差異比較起來，南非的布希曼人與愛爾蘭的凱爾特人實際上並沒有什麼不同。」頁 195。

¹⁸⁴ Joan I. Glazer, *Introduction to Children's Literature*. Quebecor Printing: Book Press, 1997. pp. 368-71.

¹⁸⁵ 作家文摘出版社（Writer's Digest Books）編。林以舜譯。《奇幻文學寫作的十堂課》（*The Writer's Complete Fantasy Reference*）。台北：奇幻基地。2003。頁 217-38。

¹⁸⁶ 同上。頁 221。

¹⁸⁷ 同上。頁 210。

或是太空旅行的背景，取代了來歷不明的中土世界與那尼亞王國，而人工科技的機器人，還有從遙遠星球趕來統治地球的異星人，也將尖耳朵的精靈、和以掃帚飛行的女巫逐一地驅離了科幻小說的疆土。

外表幾乎與人無異的機器人，或是面貌古怪奇異的外星人，雖然科技發明與太空探測上，至今尚未能設計出或是證實大部分科幻小說闡述的內容，卻也不能因為科幻小說所描述的內容，大多超出當下的科技水準，便視之不科學。事實上科幻小說若能根據現有的科學常識，加以衍生，並且自圓其說，所謂的不科學，還是可以堂而皇之的進入科幻殿堂，畢竟科幻小說顧名思義是「科學」、「幻想」及「小說」的綜合體。

跟著他已出了房間，美琪都還來不及問，那個半夜冒出來的訪客，到底會是何方神聖。他不安地跟在他身後，在走廊上，她聽到他鬆開房門鏈條的聲音，而當他來到門口玄關時，見到父親站在敞開的門口。

夜闖了進來，幽暗潮溼，淅瀝的雨聲聽來更響，令人緊張。

「髒手指！」莫對著黑暗中喊到。「是你嗎？」

髒手指？這是什麼鬼名字？美琪想不起曾經聽過這個名字，但聽來又蠻熟悉的，像是一個模模糊糊遙遠的記憶。（頁 15-6）

書中的人物已經透過書本來到這個世界，那他是怎麼出現的？空間對於我們來說難道只是一個名字，髒手指藉由雨中來到這裡與莫相見，夜闖進來了，跟著的是髒手指也闖進來了，淅瀝的雨聲，從天上掉下的細雨，連接了兩個不同的時空，作者如此的安排空間上的相遇，顯然的對整部文本的每一個場景做了最好的交代。經由模糊的記憶，又將問題丟回原本的記憶空間，每一個橋段都是雙向的安排，巧妙的交待了為何人物能來去自如的原因。

美琪看著車窗外。窗外的世界現在看來已經陌生——陌生的房子，陌生的路、陌生的田野，甚至連樹木和天空看來都陌生，但美琪已經習慣。沒有一個地方讓她真正感覺像家，莫就是她的家，莫和她的書，或許還有這輛帶著他們經過一個個地方的巴士。

山丘轉成了高山，道路兩旁的斜坡愈來愈陡峭，不知何時起，房子看來不僅陌生，而是大小不同。美琪試著數隧道來打發時間，但當第九座隧道吞沒他們，黑暗似乎完全完沒了時，她睡著了。他夢到黑夾克中的貂和棕色包裝紙中的一本。(頁 35)

這已經是引導美琪進入另一個空間前的橋段，從現實慢慢要進到另一個未知道空間，作者選擇慢的鋪陳，而不是像搭太空梭穿越時光隧道般的轉換，說書人也在這有個轉換的心情以及口氣。美琪在故事中的這個橋段是一位聽書人，當另一位說書人將她的故事說出時，她即將隨著故事的情結進入文本的另一個空間，跨空間的「寫」法以及「說」法，挑戰著讀者的想像力。文後的一句「她夢到黑夾克中的貂和棕色包裝紙中的一本書」，交代了這個模糊不清的分界（文本與文本內的空間）其實已經悄悄的連接上了。

安貝托·艾可曾在一場演講中提到：「我們閱讀開場段落時可以先看地理圖再看地形圖，其實沒有必要。」其實，如果得者讀法得當，便會發現馮克就在設計一張地圖；她在設立一個空間。馮克以她的創造者的眼光看世界，她取法真實世界，建構她的虛構世界。

「不可思議，我以為再也沒有任何孤本了，」愛麗諾正說著。「關於這本書，流傳著些怪故事。我經常光顧的一位舊書商對我說過，他幾年前有三本被偷，而且是在同一天。我從另外兩位書商那兒也聽過差不多一樣的故事。」

「真的？真是奇怪！」莫說，但美琪太熟悉他的聲音，聽得出來他在假裝吃驚。

「欸，不管怎樣，就算這不是什麼罕見的書，對我來書說還是十分珍貴，而我很希望它能被好好保存一陣子，等我下次再來取回。」(頁 47)

山羊已經派人來取走這些書了，這些被山羊控制的手下，害怕於山羊的手段，不得不為山羊做事。山羊不僅在他的世界裡稱王，甚至於在另一個現實生活中，他仍然不放過任何他想要的東西，該說是山羊與生俱來的無情，亦或是莫將他描寫得太真實，才能讓文本中的角色穿越時空來到現實生活。

張子樟在《少年小說大家讀》一書中談到：人物塑造（characterization）是只作者協助讀者認識人物的方法，也是作者介紹人物出場的方式。¹⁸⁸通常，作者能做的最簡明的方法就是刻畫人物的長相與個性。描繪人物的情緒與道特點，或呈現他（她）與其他腳色的關係，則是較為精細、有效的方法。¹⁸⁹換句話說，在小說的閱讀中，讀者可以藉助下列方式來認識作品的人物：人物的動作或作為、相貌、言談、故事中人物相互批的評估與作者的直接描述。¹⁹⁰

人物塑造成功，活靈活現的人物就出現在另一個時空。就像髒手指之前與美琪描述的山羊一樣恐怖。

髒手指繼續說：「他什麼都不懂，只懂一點：讓人害怕。這點他可是高手，他也靠這過活。雖然我相信他根本不知道，一個人嚇到四肢麻木、畏畏縮縮的感覺是什麼樣子。但他非常清楚，如何喚出恐懼，散佈恐懼，不管在屋子裡，還是床上，在心裡，還是腦海中。他手下散佈恐懼，就像威脅信件一樣，把信件塞到門下和信箱中，畫在牆上和馬廐門上，直到恐懼自行散佈，無聲無息，臭得像瘟疫一樣。」髒手指現在緊站在美琪面前。「山羊手下眾多，」他輕聲說著。「大多數的，從小時候起就跟著他，只要山羊命令其中一個割掉你的耳朵或鼻子，他眼睛眨都不眨就會動手。他們喜歡身著黑衣，就像烏鴉一般，只有他們的頭目會在漆黑的夾克下穿著一件白襯衫，如果妳哪天碰上奇中一位，妳要縮起來，縮得小小的，說不定他們不會注意到妳，懂嗎？」（頁 32-3）

這一段精彩得表現出山羊的恐怖，而且，髒手指不斷地逼近美琪，讓氣氛整個緊跟著她，透過它的敘述，似乎也快要把山羊給召喚了出來，這個空間已經和另一個空間連接，美琪的恐懼因為山羊的到來而產生，空間的壓迫並配合說書人的描述，說書人要的感覺便一躍而出。

¹⁸⁸ 張子樟著。《少年小說大家讀》。台北：天衛。1999。頁 60。

¹⁸⁹ Carl M. Tomlinson & Carol Lynch-Brown, *Essentials of Children's Literature*. Boston: Allyn & Bacon. 1996. p.29.

¹⁹⁰ Rebecca J. Lukens & Ruth K. J. Cline, *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*. Addison Wesley Publishing Company. 1994. pp.9-13.

後來美琪不知道，是什麼把她的目光從旋轉的火把和四射的火花誘離到屋子和窗戶上，或許是察覺到邪惡現身，就像皮膚上突然感受到的冷和熱……又或許只是突然看到了圖書館百葉窗內的光線流瀉到葉片頂著木窗的杜鵑花叢上。或許。

她似乎聽到比髒手指音樂還大聲的聲音，男人的聲音，她心中一股極度的恐懼擴散開來，就像髒手指在外面院子待著的黑夜一樣漆黑和陌生。(頁 65-6)

那裡空盪盪的，沒有莫。

書全都整齊地擱在架子上，只有一處有個缺口，寬大陰暗。美琪似乎見到書本之間有個隱匿的很好的蓋子打開了。……她似乎見到車燈亮起，在小徑消失在樹叢後那個地方，一個引擎聲響起。……但門後的馬路空無一人。

莫走了。(頁 68)

這裡在空間上處理的很詭異，由髒手指的表演開始，把整個天空佈置的很精采，描述如何表演火球以及夜空的美麗。忽然因為來自屋裡的聲音，把空間轉向另外一個現場，山羊終於從文本中帶了幾個大漢前來抓莫，莫無法招架（也許該說是莫把角色詮釋得太完美了），這其中兩名山羊的手下，照著山羊的指示前來取書，莫自己卻說出他想讓他們帶去，而美琪聽得非常不高興，莫清楚知道山羊為何要拿那本書，也知道該如何做，這樣的寫法有點像人鬼交戰，像是另一個空間的人前來帶人進到那個空間，而當事人也堅信唯有自己走一趟，才能真正解決事情，只是，這一走，是一個謎，另一個空間存在在哪，亦或他已經也與現實空間重疊，種種的謎，在文本上尚未結束前，仍是個謎。

不過最後情節描寫了空出的書洞，一個陰暗寬大的缺口，彷彿告訴我們，這件事就是因為這本書所引起的。而且，所以出現的人物，或者是一堆不是人物的各行各色的東西，都是從這個洞出來的，可是最後他們卻是開著車揚長而去，與我們的想像有出入，但你若不仔細思考，還真覺得一切自然。

人們給小說任何一面下定義的最簡單方法，就是試它對讀者的要求而定。例如故事需要讀者的好奇心，人物需要讀者的同情心及價值觀，情節需要讀者的智慧及記

憶。那麼奇幻對我們的要求是什麼呢？它需要我們付出一點額外之物。它強迫我們去作一種與一般藝術作品所要求的不一樣的適應，一種額外或附加的適應。有些小說家說：「這裡的一切都是在你日常生活當中可能發生之事。」但有奇幻傾向的小說家則說：「這些是在你日常生活中不會發生的事，我得先要求你將我的小說作為一個整體予以接受，然後再接受小說中的某些事物。」許多讀者可以同意第一點，但不願在第二點讓步。「我們知道小說講的不是真事，」他們說：「我們只希望他看起來自然就好，至於書中那些天使、侏儒、鬼魂，以及什麼嬰孩延遲出娘胎等蠢事——算了，我才不相信。」他們不是連第一點讓步都收回，把小說扔掉；就是全然莫不動心的看下去，他們看著作者嘻鬧作怪，但完全不瞭解匠心寓意。¹⁹¹

在《墨水心》中的空間是屬於連接式的，當文本的人物被唸書來，他的思想立刻告訴他，這不屬於他的空間，他會企圖告訴說書的人，讓他回到他自己的空間。並不是人們認為的世界才是美好，書中的人物也許覺得書中的世界對他們來說是好的，也許該說是安全的——至少，那是他們熟悉的環境。

你這個該死的巫師，我才不管我怎麼來到這個狗地方，立刻把我們送回去，要不然巴斯塔會割掉你那個多嘴的爛舌頭。（頁 123）

但妳母親沒有回來，反而在第五天，一個奇怪的矮男人出現在我客廳中，全身透明，像玻璃做的一樣……不到幾天，一輛卡車開過我們的房子，他就碎了。但至少他交換過了世界。（頁 125）

對於一本書給人的感受，也許鑽進文本裡一會兒，在那裡待上一會，會非常快樂。但如果文本的人物從一個故事掉出來，忽然來到我們的世界中，似乎不是件愉快的事。因此，從文本可以看出，掉到我們世界的人物，都想著要回到書本裡。

比較讓人好奇的，是一種交換過程。在空間的轉換之下，不僅故事的空間有了變化，現實生活的人和文本裡掉出的人，也出現了一種交換的現象。像是物質不滅定律

¹⁹¹ 佛斯特（E.M. Forster）著。李文彬譯。《小說面面觀》（*Aspects of the Novel*）。台北：志文。2002。頁 140。

的公式一樣，有東西消失就有東西出現。但在《墨水心》裡特別的是，交換的東西（或人）並不一定是相對的，換句話說，「人」消失了並不一定是出現「人」，或者說「蟑螂」消失了，也許交換它的是一個「人」。

.....只突然間察覺到房間相當安靜，靜悄悄，空盪盪。我看到那本書擱在地毯上，像我擱下時那樣書頁敞開，還有妳母親坐著的那個枕頭。.....巴斯塔、山羊和髒手指從書裡出來，而她卻進到書裡，在我唸書時，我們那兩隻一直窩在她膝上的貓也一起消失了。說不定還有其他東西消失換來了葛文，說不定是蜘蛛或蒼蠅，或某一隻正繞著屋子飛的鳥.....（頁 124-5）

我念這本該死的書，但跑出來的東西只是一隻蝙蝠和一件我後來用來鋪飾妳書箱的絲質披風。（頁 125）

但是，並不是想要念什麼就可以唸出，是一種隨機的恐懼，因為下一個會將誰念進去另一個空間，是無法掌握的。但是奇妙的是，唸書的那個人，似乎是不會被唸進去另一個空間的。

後來的幾天幾夜，我不斷試著，弄到眼睛灼痛，字母像罪酒般在書頁上跳動。我不吃不睡，一直杜撰出妳母親待在某處的故事給妳聽，並注意在我唸書時，妳絕不會在同一房間中，就怕妳也會消失。我並不擔心自己，很奇怪，我覺得自己這個朗讀者不會消失在書頁中。是不是真是這樣，我至今還不清楚。（頁 125）

馮克在《墨水心》裡提到，文本裡《墨水心》的作者費格里歐和他的人物面對面時，會有什麼樣的情結發生。這是另一種感受，當我們面對自己創造出來的人物時，在不同的空間裡遇到，是懷著怎樣的心情呢？

「我真的很想見他，」他說：「我是說髒手指。現在我真感到難過，幫這個可

憐的傢伙捏造了一個淒慘的結局，但不知怎麼，那就是很適合他。莎士比亞說得好：每個人都有自己的角色，我的是個悲劇。」……我只是想確定，他不是真的看來像我想像的樣子。（頁 219-20）

當作者在創作時，如何使劇情具有延展性及故事性，是作者最重要的考量。他不會憐惜書中的人物，反而會將每個人物的定位清楚，該有什麼樣的結局就有什麼樣的結局。但是，如果碰到費格里歐這樣的狀況，也許就交由上帝來處理。反過來說，如果文本裡的人物，再另一個空間裡遇到作者，那又會是怎樣的一個局面？

老人讓孩子站好，走向他們。髒手指對了一步，一股寒意爬上了他的背。……那股寒意在髒手指體內蔓延開來，儘管太陽曬黑了他的皮膚。那老人看他的樣子——就像看一條他走失多年的狗現在又回來一樣，或許夾著尾巴，毛裡全是虱子，但顯然就是他的狗。……他又朝後踉蹌一步，但老人跟著她——彷彿有一條隱形的帶子繫住了他們。（頁 226）

張子樟曾在國語日報〈美麗的鬼故事〉一文中說到：作家書寫時，在揭露當今世界的種種問題之餘（這類作品往往被視之為寫實作品），還喜歡把時空無限放大，因此，我們讀到了憂懼未來的科幻小說，也讀到追溯往日的歷史小說。廣義地說，純幻想和熔幻想與寫實於一爐的奇幻作品也是在時空上大作文章。有趣的是，哥德式的故事往往串連了時間的過去、現在與未來，但最讓讀者驚喜的卻是這類作品在空間上的無窮延伸。故事中的角色活在現實世界裡，卻由於某種形勢的逼迫，他們不得不徘徊於嚮往的「天堂」或「西天」與畏懼的「地獄」或「陰府」之間。

不論天堂或地獄，對現存於世界的人們，都是未知的空間，恐懼憂慮在所難免。構思模擬一個未知的世界對作家是種重大的挑戰，但這也激發了創作者的想像力與創造力。他們虛擬過去或未來的某個（些）特殊空間，讓故事中的角色冒險進入，衡量自己的能耐，或浪漫似地不顧一切，盡情地演出人世間的悲歡離合。讀者這時才豁然發現，天堂與地獄實際上是現世的一種心理投射的空間，是否存在並不重要。故事中的角色透過某個歷程的考驗，終於完成自我成長的儀式，而讀者閱讀時，不知不覺進

入書中角色的生存空間，與他們共歡樂共悲傷。¹⁹²

第三節 凝視

有關靈異經驗的心裡反應、社會運作、宗教因緣和文化背景等等，在某個層面來看都得運用符號才能達成反應／運作一類的行為目的以及進而窺見因緣／背景一類旨趣寄寓。¹⁹³說書人扮演同樣的角色，透過特定的符號來回穿梭在不同的空間。如果將《墨水心》搬到現實生活，是否也是一部具有靈異現象的紀錄。

符號，可以說是一個較新潮的指代詞，它從二十世紀初被語言學家設定來稱呼一切有意義的能指對象，一來，就漸漸地攀擠上學術的列車，而蔚然演出一門綜論性的「符號學」學科以及分論性的諸如「文化符號學」、「語言符號學」、「文學符號學」、「美學符號學」、「電影符號學」、「音樂符號學」和「建築符號學」等次學科。¹⁹⁴而從這麼多的類型符號學來看，符號一詞也從特定的脈絡限定不得不發展到廣泛涵蓋語言符號和類語言符號。¹⁹⁵周慶華指出：

這目前的情況推斷，幾乎是無所不符號了。而這種無所不符號的觀察的跨界發揮，自然就會連到靈界的『共同情感』上了。¹⁹⁶

雖然靈異符號也要跟其他符號一樣，從體系運作的角度去予以認知，但靈異符號本身的「靈異性」卻也得有差異敏感的眼光才能看透。這是因為靈異符號的製碼過程存著比較多的變數，想要有效的掌握它，就得在相當程度上跳脫其他符號觀的舊習。

有關靈異符號的作用，很明顯的有通泛性的在進行命令、指示、警告、禁止、祈

¹⁹² 張子樟。〈美麗的鬼故事〉。參閱 2006 年 3 月 13 日國語日報。

¹⁹³ 周慶華著。《靈異學》。台北：紅葉。2006。頁 225。

¹⁹⁴ 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著。李幼蒸譯。《寫作的零度》（*Le Degre Zero de l'Ecriture*）。2004。台北：桂冠。頁 144-152。

¹⁹⁵ 周慶華著。《語言研究法》。台北：紅葉。2004。頁 61。

¹⁹⁶ 周慶華著。《靈異學》。台北：紅葉。2006。頁 226。

使、感嘆等等，這都可以比照一般符號的表義方式來理解。¹⁹⁷另外特別可觀的是，那些靈異符號也同樣具有現代意義下的「隱喻」的功能。隱喻在當前被認為最早就跨出了修辭學的辭格範圍，而向認識世界或創新世界的重要手段發展。

胡壯麟說：

今天人們對隱喻的認識已經不僅僅是修辭學中跟明喻、誇張、頂真等並列的一種修辭手段，它是我們認識世界和語言發生變化的重要手段之一。因為我們要認識和描寫以前未知的事物，必須依賴我們已經知道和懂得的概念及其語言表達式，由此及彼，由表及裏，有時還要發揮驚人的聯想力和創新力。這個認知過程正是隱喻的核心；它把熟悉和不熟悉的事物做作不尋常的併列，從而加深了我們對不熟悉事物的認識。」¹⁹⁸

而所謂「隱喻原則」的理論建立，也就是因為隱喻技巧的使用及其特殊的表義方式已經改變了大家的思維方式：

「隱喻原則」憑著自己對符號表達形式的強調很自然的取代了符號的結構型態，它使物體和符號之間本應有的主客對應關係走了樣；它甚至在符號能指間建立了錯縱複雜的種種聯繫，使人們在驚異於符號能指的無窮變幻中喪失了對符號所指意義的興趣。¹⁹⁹

在這靈異符號的世界，可能要更為「驚心」去看待；因為從靈異符號文化產業以來，靈異符號儼然就成了消費社會的特大的隱喻。²⁰⁰

《墨水心》中對於的隱喻的描述，也有所描寫。他說明了比文本以外更多的事情。雖然，莫把書裡的角色唸出來，但是對於整个人生的道理，似乎也有所隱喻。他說，自從山羊他們出來後，他仍不斷唸書，但他總覺得這還像是一場夢，因為他覺得跳出來的山羊，好像只是個影子，而他們的生活不斷的被影子纏繞、糾纏，言外之意，看

¹⁹⁷ 李安宅著。《意義學》。台北：商務。1978。

¹⁹⁸ 胡壯麟著。《認知隱喻學》。北京：北京大學。2004。頁3。

¹⁹⁹ 黃亞平著。《典籍符號與權力話語》。北京：中國社會科學。2004。導言，頁5。

²⁰⁰ 沃夫剛·貝林格（Wolfgang Behringer, 1956-）著。李文中譯。《巫師與巫術》（Hexen）。台中：晨星。2005。

到的似乎又像是虛幻的，明明真實的說來又有點不真實，並在最後又說了一個大道理——我們不知道的比我們知道的多太多。

莫說：「但他們或許還是在書中！相信我，自從他們出來後，我書都讀爛了。故事還是繞著髒手指、巴斯塔和山羊他們轉。這不就意味著一切照舊？山羊還在那裡，而我們在這裡只和他的影子糾纏著？」……莫嘆著氣說：「說不定一切都起了變化，說不定在那個印製出來的故事後，有另一個更大的故事，也像我們的世界一樣有了改變。那些字母只像以管窺天一樣，並沒對我們透露多少，說不定它們就像一個鍋蓋一樣，蓋下面的東西比我們唸到的要多得多。」
(頁 128)

的確，當文本不斷被閱讀者或說書人進行時，他背後隱藏的要比我們知道的或聽到的更多，閱讀與說書同樣具有相當大的力量，當說書人書說的時候，聽書的並不只有現場的人，也許比我們看到的還要多更多。

自古到現今，語言往往被視為有一種特殊的力量或者魔力，如巫術中的咒語，施咒者在施行巫術的同時也口中念念有詞，具有祈禱、申訴或強求某種預期目的。如「我折斷……我焚燒……我毀滅……」等用這種語言來表述強烈慾望與需求的形式，主要源自人類對語言魔力的深刻信仰。口頭語言是人類表達感情思想最自然的一種方式，也是最普遍和產生最早的文學樣式。

初始的文學都是口頭文學，當初民對於週遭環境有所感發而嘗試將內心所產生的感情與想法用口頭的語言來做表述、來傳達心靈活動的表徵。直到後來人類發現有一些值得去創造與發展的符號時，就具有可以取代口頭語言的功能與程度。²⁰¹因此，口頭文學最主要的條件與特質是用口頭創造與傳播的文學形式，所以顯然與口頭語言有更為緊密的關係。口傳文學的創造、傳達與承接所依賴的是口頭的語言，所以要從事口傳文學任何一個階段活動的人，都必須充分掌握所要使用的語言系統、熟悉此語言系統的文化環境及其族群的文化性格，尤其是從事記錄者。²⁰²

²⁰¹ 浦忠成著。《民間文學與語言關係探討芻議——以原住民口傳文學為例》。台北：台原。1999。頁 269。

²⁰² 同上。頁 270。

在希臘神話中，卡莉歐碧是九繆思女神之一，她是九繆思女神之首，是最古老的一個，也是最有智慧的繆思。希臘名卡莉歐碧為「美麗聲響」的意思，奇怪的是她掌管的是史詩，而不是詩歌。卡莉歐碧有時候也被稱為荷馬繆思，乃是因為盲眼詩人荷馬據說是卡莉歐碧的最愛，寫出兩部偉大的史詩《奧狄賽》（*The Odyssey*）與《伊里亞德》（*The Iliad*）。

卡莉歐碧有兩個兒子，都是與阿波羅所生，兩子分別為大音樂家奧菲爾斯與黎諾斯。兩個孩子在音樂藝術方面都相當有天份，據信是來自於父母雙方的遺傳，阿波羅在天界也算是音樂之神，父母雙方都對與音樂有關，生下的孩子自然不差。

她最常被描繪的形象就是手上拿著鐵比跟蠟版，手上永遠在寫著些什麼，有時候背後還會揹著一捆書或是紙張以供她撰寫史詩之用。

這是一個藏在荷馬史詩中的古老訊息，它在後來以虔敬和正義而聞世的羅馬人的拉丁語言裡得到了淋漓盡致的表達：「人」（*humanus*）……盲眼詩人荷馬遵從繆斯女神們的旨意，曾做長歌以傳達天神宙斯的警誡：那些離神太近的英雄必將受苦和毀滅！……²⁰³

最早的寫本是希臘史詩，有人說是盲詩人「荷馬」所寫的「伊里亞德」和「奧狄賽」這兩部史詩，前者是以英雄戰爭為主題的故事，後者是敘述冒險故事。另有一說法是，荷馬這個人實際上並不存在，是無數代在街頭巷尾賣唱的盲詩人之代名，他們專門朗誦希臘遠古的傳說與神話以賺錢糊口。時間上，荷馬這個名字至少比耶穌基督早一千年，而伊里亞德和奧狄賽這兩部作品被認為是西元前八世紀末口傳創作的嚆矢，在街頭賣唱的這些盲詩人就是所謂的口傳詩人（*oral poets*）。

在希臘文字未教化之前，這些口傳詩人無法利用讀寫之便，他們依賴一套稱之為「詩律套語（*metrical formula*）」的系統和一系列的「標準景（*standard scenes*）」，再加上現成的故事大綱組成史詩。所謂「詩律套語」指的是放在詩行中不同位置的片語；「標準景」是制式場景，如戰士的裝備、雙方主將之交鋒等。因此，口傳詩人在朗誦時，雖有時能使用新詞彙、新場景，但仍不脫引用前代詩人所用的場景詞彙，承襲傳

²⁰³ 漢米爾頓（Edith Hamilton）著。鄭思寧譯。《希臘羅馬神話故事》（*Mythology*）。台北：桂冠。2004。頁2。

統，仍不免食前人牙慧。²⁰⁴

每部小說都有個敘事者，但未必會有個敘事對象。敘事對象是小說內容對讀者的召喚，或可說是讀者在小說裡的代言人。敘事對象可用許多方式來表現，像是維多利亞時代小說作者那樣隨和親切的稱呼，「親愛的讀者」，或是衍伸成吉卜林〈巴瑟斯太太〉那樣的小說架構，敘事者「我」是故事中其他三個主角說故事的對象，而那三個人也不斷地變換著敘事者與敘事對象的身分。

在《如果在冬夜，一個旅人》(*If on A Winter's Night A Traveller*)中，卡爾維諾(Italo Calvino, 1923-1985)一開始便敦促他的讀者進入一個接受的狀態：「放輕鬆，集中精神。什麼都別想，讓周圍的一切都隱去。最好把門關上，因為隔壁的電視機總是開著。」²⁰⁵無論作者如何佈置，敘事對象中就是修辭上的機關，是一種手段，掌握並豐富了文本之外真實讀者的回應。

常常我們在講述一件事情的時候，在聽與被聽之間，總還有另一個空間的時在聆聽，《墨水心》的場景，便是不斷地在這樣的空間下進行。

在那許多故事的開始，許多事情永遠改變了的夜晚，美琪的枕頭下擱著一本她心愛的書。落雨讓他無法入睡，她坐起身，揉掉眼中的倦意，從枕頭下拿出那本書。在他翻開書時，書頁窸窣作響，讓人期待無比。美琪發現，每本書的這一聲低語，聽來都有所不同，完全要看她是否已經知道這書將要對她述說的故事。(頁 13)

句中「每本書的這一聲低語，聽來都有所不同，完全要看她是否已經知道這書將要對她述說的故事。」(頁 13)更是說明了聽書人對每一部故事的期待。美琪喜歡在夜點燭閱讀，她認為，她畢竟十二歲了，會小心火燭的，對於她的父親的禁止，顯然她並不放在心上。因而她更將窗臺擺了幾個的燭燈及燭台，正在欣賞之虞，遠處傳來腳步聲，那就是文本中的「髒手指」。「髒手指」的到來，應該說是美琪的期待所產生

²⁰⁴ 呂建忠、李爽學編譯。《西洋文學概論》(*Western Literature to the Renaissance*)。台北：書林。1988。頁 11。

²⁰⁵ 伊塔羅·卡爾維諾(Italo Calvino)著。吳潛誠譯。《如果在冬夜，一個旅人》(*If on A Winter's Night A Traveller*)。台北：時報。1993。頁 21。

的？或者說是原本的角色就在那等待？總之，期待這件事，總是與書中的角色有所關聯。

他的枕頭下擱著他正再唸的一本書。書冊壓著他的耳朵，像是想再誘他來到他印刷出來的書頁中。「喔，頭底下有個這樣四四方方的硬東西，一定很舒服，」當他的父親第一次在他的枕頭下發現書時說：「別不承認，這書晚上會輕輕在你耳朵旁邊述說他的故事。」「有時候會！」美琪回答，「但只對孩子有效。」（頁 13）

施寄青在他的作品《通靈者說》提到：在我的靈異調查的過程中，兒子們當然成了我的最佳白老鼠，大兒子被我弄煩了說：「我不知道妳為什麼要搞這些怪力亂神，妳讓我想起了秦始皇在晚年時為求長生不老而跟術士打交道的情形，我的腦海浮現的畫面是一個老態龍鍾的皇帝，坐在偌大的皇宮中，每天被這些術士騙得團團轉。」²⁰⁶

在台灣，人們看待怪力亂神受兩種影響，一是儒家的：「子不語怪力亂神」，「敬鬼神而遠之」。二是科學至上，連佛教界也不肯面對佛經中充滿了怪力亂神的事而避談「神通」，以免外界批評他們「迷信」。佛陀的「不尚神通」與「不講神通」是有很大的差別的，「尚」是崇尚之意，不尚是不推崇神通。換言之，承認有神通，但因神通是特殊能力，所以佛法還是要回歸基本，重視日常的修行，更何況「神通不敵業力」，多談無益。

孔子「敬鬼神」，代表了他間接承認有鬼神的存在，只是在弄不清真相時「遠之」，畢竟重要的是現實生活中一個人該如何安身立命。然而，不去、不肯探討鬼神的結果，讓宗教、靈異、五術更是大行其道，因為絕大多數人是貪生怕死且無法掌握自己命運的，他們自然想「趨吉避凶」，這是人性。因此，不分種族、文化、階級、地域，有史以來，人們一直受宗教宰製，中古世紀的歐洲，因受基督教嚴密控制，每個人連人身自由皆無，整個社會愚昧無知到極點，故稱「黑暗時期」。西藏一直是神權社會，中國社會更受佛、道二教的影響，神權永遠是人類思想進步的絆腳石。

孔子的「敬鬼神而遠之」的教訓，並未使得中國人更趨理性，反而在這個大帽子

²⁰⁶ 施寄青著。《通靈者說》。台北：大塊文化。2006。頁 11。

下，知識份子表面不敢公開討論，私下卻十分熱衷，如邵雍、周敦頤、朱熹、董仲舒等不勝枚舉。遑論民間的愚夫愚婦。大文豪袁枚有心探討此領域，但也只能以八卦方式來寫《子不語》一書，對儒家做小小的反擊。

十九世紀末期，大多數知識份子以為科技昌明，宗教會式微，誰知不然，各種新興宗教、心靈成長書籍或課程如雨後春筍興起，傳統宗教也以新瓶裝舊酒的方式，重新以企業經營方式來行銷。宗教、靈異及傳統五術中的山、命、相、卜、醫（靈療、民俗療法）大行其道，有識之士難道看不出，探討人類心靈精神層面的時代已來臨了。

歐美許多正統的學術機構與學者早已投身此領域，中國文化有豐富的素材，只等有心人來去蕪存菁，釐清真相，讓人們可以找到真正的精神慰藉，開發心靈無限的潛能，而非讓騙財騙色，意欲操控人的神棍操弄，也讓宗教提升到悲天憫人的境界，而非停留在賣贖罪券的迷信層次。

無獨有偶，《邱吉爾的黑狗》（*Churchill's black dog, Kafka's mice, and other phenomena of the human mind*）一書作者，英國知名精神學者安東尼·史陀（Anthony Storr, 1920-2001）在書中論及諾貝爾文學獎得者高汀（William Golding, 1911-1993）的才華時，說過一句耐人尋味的話「我們這個世紀所需要的，正是對神祕的感應。」²⁰⁷

「如果妳每次旅行帶上一本書，」莫把第一本書擱進她的箱子中時說過，「就會發生些怪事：那本書會開始蒐集妳的回憶。後來只需要打開書，妳就又会來到最先讀到的地方，隨著起初那些文字，一切便又会回來：圖像、味道、妳閱讀時吃的霜淇淋……相信我，書就像蒼蠅紙一樣，回憶是最易附著在印製出來的書頁中的。」（頁 24-5）

這也是一種神祕的感應。莫藉由與美琪的對話，告訴她其實文本可以記憶住當時的回憶。聽書人與文本之間，就是存在著這一種奧秘，當時文本所要傳達的意境，被聽的人的經驗所經歷過，產生了一種奧秘的意義，當你已經漸漸忘記的時候，或者說當你再度拿起文本之後，可能已經不是當初所要表達的東西了，但是文本卻巧巧的將

²⁰⁷ 安東尼·史陀（Anthony Storr）著。鄧博宸譯。《邱吉爾的黑狗：憂鬱症與人類心靈的其他現象》（*Churchill's black dog, Kafka's mice, and other phenomena of the human mind*）。台北：立緒。2005。

他隱藏的記憶再度傳到聽書人的記憶中，妳沒說的、妳沒想要說的，又被文本以另一種方式說出。

她怕等候在書裡的東西。這是一種全新的感覺。她從未怕過書裡的故事，多半時候反而十分期待被一個不曾發覺過、前所未見的世界吸引過去，以致在一個做不適合的場合中便開始閱讀。

但這本書她不會塞到自己的枕頭下，因為她怕它會說出來的故事。過去三天發生的所有不幸，似乎都從這本書的書頁中緩緩爬出，說不定這些只是在書裡等候她的東西的影子而已？

但她還是得進去，不然她要到哪裡去找莫呢？愛麗諾說得對，就這樣跑開並沒有意義。她必須試著在《墨水心》的文字中找到莫的蹤跡。（頁 84）

若以佛陀講經文來說，除了到場聆聽的所謂眾生之外，還有在另外時空的靈界朋友也一起聆聽。佛渡眾生，一切欲離苦的眾生皆來聽之。然而，大部分的靈異經驗是所謂的「後設性」，也是比照語言哲學中的後設語言或第二層次語言（meta language）而定位的。²⁰⁸筆者認為，研究《墨水心》的說書人再現，值得把靈異部份拿來探討，當文本呈現在閱讀者的眼前，那密密麻麻文字便開始蠕動，幻化成一個個物體來回穿梭在腦海裡。看不到的不算是不存在，聽不見的也不算是不存在。在閱讀文本時，幫我們進入文本的是另一種力量，將文本的人物描寫得栩栩如生也是一種力量。生命的磁場不斷地變化，在閱讀空氣中來回力量不只一種，我們藉由說書的力量，將文本說給每一個想要聆聽的「朋友」聽，他們也藉由空氣中的擾動回餽給說書人。如果人們都支持這樣的說法，相信，每一個說書人都更能展現他的說書功力；換句話說，說書人的力量無遠弗屆。

²⁰⁸ 何秀煌著。《記號學導論》。台北：水牛。1991。頁 13。

第六章 結論：說書人再現

意義往往是需要透過敘述或意象來表達的，因此在傳統意義上，「再現」有兩種方式，一種是政治的代表，這個字和選舉或間接的代表制度聯結在一起。史碧瓦克（Gayatri C. Spivak, 1942-）在“Can the Subaltern Speak?” 論文中，特別明顯提到，如何站在他們的地位替他們設想，來再現他們的想法以替他們發聲。而另一個意義來自於文學的敘事表現，在這個意義中，「再現」往往和意象與模式有關，不認為意義是透明的，而是「模擬的再現」（mimetic representation），一定要透過故事敘述或意象，以文字來表現世界發生了什麼事。²⁰⁹

後結構主義和文化女性主義者，都強調「再現」只不過是一種修辭行為，更是一種政治性的活動，許多哲學的真理、社會現實與日常生活，都不能脫離再現。包括國家，在安德森（Benedict Anderson, 1936-）的分析下，也是透過「再現」與敘述體來形成共識，如家庭小說或報章雜誌中，每一個時間、每一個地區將全國的新聞作報導，利用這個方式將空洞水準的時空，納入大家能想像的空間，將自己「再現」給每一個社群中的成員閱讀和想像，透過這個方式，凝聚了共同體的意識，形成民族國家的概念。

在許多面向上，「再現」的觀念重新讓我們深入瞭解到歷史與民族誌，乃至於傳統上客觀的自然學科的方式，其實和「再現」以及「再現者」的位勢、權力、性別、

²⁰⁹ Gayatri C. Spivak, “Can the Subaltern Speak?” in Patrick Williams & Laura Chrisman. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press. 1994. pp.66-111. 中譯：廖炳惠編著。《關鍵詞 200》。台北：麥田。2003。頁 230。

階級等有關。在這個面向上，「再現」往往也在自我與他者之間，形成一種自我深入省察的必要手段。

薩依德（Edward Said, 1935-2003）在論知識分子的著作中即拿此一觀念加以延伸。「再現」這個觀念在許多後殖民論述中，也是相當重要的觀念。而在社會運動中，「再現」往往和再現的策略有關，如何爭取弱勢族群的自我表達，如何將其表達文化做策略性的運用，都和視覺藝術或第三空間，乃至於第四台和弱勢小眾媒體息息相關。²¹⁰

蕭伯納（George Bernard Shaw, 1856-1950）說：「人生有兩種悲劇，一種是沒能得到心之所愛，另一種是得到了。（There are two tragedies in life. One is not to get your heart's desire. The other is to get it）」。筆者認為，讀書與藏書也是如此。關於藏書，始終爭論不休的一件事是：到底要不要讀？小說家 E.M. 佛斯特相信「讀比藏重要」：書中真正重要的，是裡面的——文字，生命之美酒——而非裝幀或印刷，不在於版本價值，更非藏書狂所引以為珍、未裁切的毛邊。

閱讀是一種解碼的過程，此一過程，既是銷解，也是累積：不停拆解的同時，也在不斷地識別，化舊磚為新磚，一塊塊疊成新牆，造出新屋。讀得越多、越深，造的房子也就越高、越大。「解碼」所憑藉的是「系統的記憶」，只是此一系統未必穩定，心理、生理因素，盡皆可能造成影響，一旦系統不穩，解碼無能，風吹雨打之下，牆倒屋傾也就不可避免了。

貫穿《墨水心》的線索是康拉德的《陰影線》，康拉德是實，《陰影線》是虛。如果你也想解碼，也想蓋起一棟紙房子，或者可以這樣想想：「陰影線」之劃定，始於「黑暗之心」。慾望是更自然、更基本、更有力的，它潛藏在人心之中，與原始自然相呼應，無堅不摧。「人在愛欲之中，獨生獨死，獨去獨來。苦樂自當，無有代者。」順藤摸瓜，漫漫追索的結局，於是在《墨水心》的白紙黑字之間載浮載沉了。

美國小說家薩洛揚（William Saroyan, 1908-1981）講過一個故事：有名少年幾乎天天來圖書館報到，卻終日望書，只是眺望瀏覽，並未動手。管理員很好奇，終於忍不住問他：你不讀書，整天在這裡看什麼？少年回答：太難了，實在讀不了。但書裡裝滿了世界上千奇百怪的事情，這樣望望也像是在探險哩。管理員聞言大笑，那你就

²¹⁰ 廖炳惠編著。《關鍵詞 200》。台北：麥田。2003。頁 230-1。

看吧。——閱讀是危險的，紙房子或即火宅。有時候，隨緣閒看更安全。書各有命（Habent sua fata libelli），實在不用擔心它會怨你！²¹¹

紀錄聲音的機器開始轉動了，所有的聲音都成爲一種全新的可能，音樂不再只是抽象的旋律。把日式庭園中竹筒的水滴和敲擊放慢一萬倍，我們就聽到虛空之中，有巨大的牛車走過，車輪個個有十層樓高，從我們的耳蝸輾進鼓膜，一步一步踩過大腦的聽覺區塊，我們可以感覺到水珠緩緩拉長順應著地心引力發芽，尖端漸漸膨脹長大，像是外星人頭上的天線，我們聽到天線伸長的聲音像巨輪沉重地壓過時間……

當磁帶開始出現，人類又增加了一種文明的法寶，從此以後，人類可以開始「驅使」世界上所有的聲音，不僅是彈指呼喚，而且還可以扭曲改造伸縮變速，未來主義者高呼：「機械的出現，讓摩登生活出現了前所未見的噪音，從此以後，噪音將會凌駕旋律，成為新時代的音樂標準！」這種對於技術的狂熱和班雅明在〈攝影小史〉²¹²裡所呈現的理想主義一樣，是工業革命浪漫的末代幻想，他們彷彿看到了凡爾納（Jules Gabriel Verne, 1828-1905）²¹³呼喚的未來世界。透過鏡頭，人類獲得了另一種眼睛，現在人類獲得了另一種耳朵。

從班雅明到現在，雖然談說書人，但是現今的說書人已經不是當初班雅明的說書人了。班雅明主張典型說書人不外乎水手與農夫，他致力經營的論點是——工匠才是真正的說書人。他認為，他們說書的態度跟他們過生活的態度無分軒輊，都必須靠純手工，使用專業技能，精心的雕塑、鑄造、敲打、鍛造、雕刻、縫補或編織。這些說書人在說書的時候抱著有一種面對現實生活的關心，他們的故事充滿了忠告與智慧。

214

班雅明在他的論文末尾描繪出他理想中的傑出說書人。他說：「一個偉大的說書人，必須根植於人民。」他並稱讚民間故事，認為民間故事位居各種敘事結構之冠。

²¹¹ 卡洛斯·M·多明格茲（Carlos Maria Dominguez）著。彼德·席斯（Peter Sis）圖。張淑英譯。《紙房子裡的人》（*La casa de papel*）。台北：遠流。2006。頁15。

²¹² 班雅明（Walter Benjamin）著。許綺玲譯。《迎向靈光消逝的年代》（*Walter Benjamin Essays*）〈攝影小史〉。台北：台灣攝影。1998。

²¹³ 西方被尊為「科幻之父」的人有兩位，一位是《神秘島》（*to Mysterious Island*），作者凡爾納（Jules Gabriel Verne, 1828-1905）；另一位是英國人威爾斯（Herbert George Wells, 1866-1946）。當然，科幻之父的封號是後世學者給予的，在他們的時代，尚未有「科幻」一詞（這名詞要遲至1926年才出現），而他們的小說在當時都是暢銷的大眾小說，但兩人風格迥異。

²¹⁴ 傑克·齊普斯（Jack Zipes）著。張子樟校譯。《童話·兒童·文化產業》（*Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*）。台北：東方。2006。頁233。

他認為民間故事仍是兒童的啓蒙老師，不論是現在還是未來，在各種說書人裡，民間故事的說書人將是穩居龍頭地位。班雅明還將民間故事和神話並列，將神話與混亂、欺騙與困惑連結。對班雅明來說，說書人所高舉的是啓蒙人心的光，得以拆穿由掌權的政府、宗教與社會體制所塑造的不朽神話。因此，班雅明的說書人必須要有顛覆的能力，在一個充滿謊言的世界裡，智慧成了顛覆的力量。

傑克·齊普斯（Jack Zipes）認為：

班雅明的真正說書人模式與他對說書藝術衰敗的反思，對應我們今時今日的處境恰好不謀而合，尤其是說書藝術是否可以防止班雅明在世時所面臨的野蠻法西斯主義？的確，說書人無所不在，只不過新舊各種形式的野蠻行為也同樣的無所不在。如果 1930 年代的說書藝術無法有效遏止法西斯主義那麼我們今天又可以在說書藝術上寄託什麼樣的期待？又或者，說書藝術今日扮演何種角色？²¹⁵

目前在西方，說書已經成為工具與商品。說書成為創造利潤、操縱他人的工具。故事的交換與分享現在卻受到市場、科技與資產交易的例行主導。我們自認在這樣的社會裡可以自由發言。我們自認可以自由交換想法。然而，我們的想法早已受到主宰，我們的話語在出口之前就已經凍結。記得班雅明認為交換經驗的能力或力量正是說書藝術的核心，也同時認為我們身上這個無法抽離的能力或力量已經受到剝奪。交換，意味著一個以上的說書人；聽書人同時也是說書人、接受者與忠告給予者。忠告或是智慧正是經驗之本。

換句話說，說書人不僅僅是為了說書而說書，也不是為了炫耀自己的說書藝術本領，也不是僅僅為了娛樂或逗觀眾開心而說書。即使故事本身富有娛樂意味，說書人絕對不僅止於逗人開心；事實上，說書人根據經驗匯聚成為令人開懷大笑的智慧，在一件趣事軼事中聯繫與注入高度智慧，使我們獲得智慧與了解的笑聲。然而，說書人其實身兼三項功能——他改變我們、啓蒙我們、解放我們。說書人使用自身或是他人的經驗，經過反省、消化，與當時社會的工作或娛樂情節作出連結，早在字眼跳脫舌

²¹⁵ 同上。頁 227。

尖之前說書人就已經使這些經驗成為生活的一部份。說書人可以藉由交換經驗以換取智慧與忠告，從而否定商品市場。

後現代、後工業、全然電腦化、由市場主宰的社會當然存在一些問題，我們幾乎無法逃開市場與適應市場的種種環境。想要成為專業的說書人，甚至就算是業餘說書人，都必須將市場環境列入考慮。對於身處西方社會的人而言，經驗是一種疏離，矛盾的是，我們感覺到自己變得疏離、無法感受。故事藉由收音機裡的說話聲、電影、電視裡面說話移動的人物與電腦螢幕上的字眼傳送到我們眼前。我們以為自己的身影就在這些故事裡面，清晰可聽、可見。正當我們即將認清自我本質與自身的偉大天份和想像力可以達成何種成就時就會受到阻礙，因為正如班雅明所說，這些市場力量使得我們的生活商品化，同時也讓這條道路窒礙難行，同時也創造出一種新的自由神話，這種自由其實隱藏了我們日常生活中的疏離經驗。

這種疏離正是說書人需要知道如何基於我們的經驗，按照班雅明的方式以巧妙的故事來顛覆人工裝置的理由。說書人必須了解他們無法自由的說書，而是擁有一種透過真實的交換經驗來解放自己與觀眾的力量。說書人透過故事，激發思考與行動，喚醒其他人體內的說書人，傾聽與尋找各種機會再說一個故事，以顛覆這種自由的神話。說書人知道自己可以自由的進行顛覆。

但是在班雅明另一篇著名的論文〈機械複製時代的藝術品〉“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”中，他清楚的指出自己並不反對最新的科技發明，而是反對使用這些科技發明來迷醉、迷惑、甚至欺騙世人的方式。²¹⁶班雅認為電影相當重要，因為電影使得更多人得以看到影像的再製，得以分享，滿足自己的娛樂與自我啟發。但是，提前必須是民眾對於這些製作或再製能夠擁有部分的控制權。

班雅明感受到 1930 年代人類處於一個轉類點；他同時意識到科技意味著再製，本質上是如此民主而解放，必須使得民眾能有管道可以接近，才能代表或交換人民的經驗。對於廣播與電影——他的壽命並沒有長到足以認識電視——可以以過往的真正說書人方式用來交換經驗這件事。事實上。說書人進入文化產業進行顛覆工作，至少他們做到了質疑並且挑戰文化產業的機制。他們暗示說書人與教唆者的再創造，以及

²¹⁶ 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著。許綺玲譯。《迎向靈光消逝的年代》(Walter Benjamin Essais) 〈機械複製時代的藝術品〉。台北：台灣攝影工作室。1998。頁 60-9。

在口傳傳統裡的說書人所使用的更直接的方式，也就是與聽眾面對面提供聽者如何克服疏離與交換經驗的忠告。²¹⁷

事實上，說書人使用各種方式來使聽眾發覺自身的說書才能，以保持群體的共同感。有些說書人一開始只是一名聽眾，聽社會上的危機與掙扎，嘗試藉由傾聽時代的脈動以運用創意來找出智慧與希望。有鑑於社會與科技的鉅變，不論今日說書人的選擇為何，記住班雅明的說書典型是一件要事。或許今時今日，由於世界各地因自由引起的紛爭與野蠻行為仍然繼續持續不斷，班雅明的這份理想仍然無法實踐；但是，當我們接著講述下一個故事之前，班雅明的論述絕不容抹滅，那份烏托邦的特質，然值得我們沉思，值得追尋。

我們都是整部歷史的說書人，人們將自己的人生用不同的方式說出、紀錄。「一日長於一年、世界就是角落」；人們的時間與空間，在不同的文本裡呈現出不同的意義，隨著扮演的角色精采或暗淡，一如戲夢般的人生。目前的說書已經漸漸顯現在生活中，老師、故事媽媽、歌者……甚至於靈媒，都是說書人的轉型再現，也許將來還有故事專線提供給孤獨、鬱悶的人們另一個窗口。

「書」，需要人們去說它、利用它；一如「人生」，需要人們經營它、精采它。說書並不難，說了，便能從中得到豐富的經驗。因為「說書人」論文的參考文獻極少，期望本研究提供未來研究者一個探討方向，讓說書人能再現並延續。

²¹⁷ 傑克·齊普斯（Jack Zipes）著。張子樟校譯。《童話·兒童·文化產業》（*Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*）。台北：東方。2006。頁 236。

參考書目

一、柯奈莉亞·馮克作品（依出版日期）

Funke, Cornelia（柯奈莉亞·馮克）著。柯斯汀·麥爾（Meyer, Kerstin）圖。高彩寧譯。《球樂的秘密》（*Das Piratenschwein*）。台北：暢通文化事業有限公司。2001年12月。

_____。劉興華譯。《神偷》第一部 威尼斯大逃亡（*Herr Der Diebe*）。台北：允晨文化實業股份有限公司。2002年2月。

_____。劉興華譯。《神偷》第二部 旋轉木馬（*Herr Der Diebe*）。台北：允晨文化實業股份有限公司。2002年2月。

_____。劉興華譯。《波提拉與偷帽賊》（*Potilla und der Mutzendieb*）。台北：允晨文化實業股份有限公司。2002年8月。

_____。唐薇譯。《野雞女孩 I 神秘黑鑰匙》（*Die Wilden Huhner*）。台北：旗林文化出版社股份有限公司。2002年12月。

_____。柯斯汀·麥爾（Meyer, Kerstin）圖。葉慧芳譯。《神祕的無名騎士》（*Der geheimnisvolle Ritter Namenlos*）。台北：三之三國際文教機構。2003年3月。

_____。唐薇譯。《野雞女孩 II 鬼島歷險記》（*Die Wilden Huhner auf Klassenfahrt*）。台北：旗林文化出版社股份有限公司。2003年5月。

_____。唐薇譯。《野雞女孩 III 狐狸的警報》（*Die Wilden Huhner Fuchsalarm*）。台北：旗林文化出版社股份有限公司。2003年7月。

_____。唐薇譯。《野雞女孩 IV 戀愛的滋味》（*Die Wilden Huhner und das Giuck der Erde*）。台北：旗林文化出版社股份有限公司。2003年11月。

_____。黃漢婷譯。《銀龍騎士》（*Drachenreiter*）。台北：大田出版有限公司。2004

年3月。

_____。唐薇譯。《拯救海狸堡》(*Igraune Ohnefurcht*)。台北：旗林文化出版社股份有限公司。2004年4月。

_____。劉興華譯。《魔鬼剋星I大戰冰魔》(*Gespensterjager auf eisiger Spur*)。台北：允晨文化實業股份有限公司。2004年5月。

_____。劉興華譯。《魔鬼剋星II火魔作怪》(*Gespensterjager im Feuerspuk*)。台北：允晨文化實業股份有限公司。2004年8月。

_____。劉興華譯。《魔鬼剋星III魔鬼城堡》(*Gespensterjager in der Gruselburg*)。台北：允晨文化實業股份有限公司。2004年8月。

_____。劉興華譯。《魔鬼剋星IV險象環生》(*Gespensterjager in groBer Gefahr*)。台北：允晨文化實業股份有限公司。2004年9月。

_____。劉興華譯。《墨水心》(*Inkheart*)。台北：大田出版有限公司。2005年2月。

_____。尤麗亞·凱爾格(Kaergel, Julia)圖。蔡嘉穎譯。《乳牙不見了》(*Der verlorene Wackelzahn*)。台北：商務印書館。2005年5月。

_____。劉瑞琪圖。鄭納無譯。《小狼人》(*Kleiner Werwolf*)。台北：大田出版有限公司。2006年12月。

_____。柯斯汀·麥爾(Meyer, Kerstin)圖。鄭納無譯。《小精靈》(*Emma und der Blaue Dschinn*)。台北：大田出版有限公司。2006年12月。

_____。柯奈莉亞·馮克(Funke, Cornelia)圖。劉興華譯。《柯奈莉亞·馮克說故事——吃書的豚鼠》(*Cornelia Funke erzahlt von Bucherfressern*)。台北：大田出版有限公司。2007年8月。

Funke, Cornelia. *Inkheart*. Somerset: The Chicken House. 2004.

Funke, Cornelia. *Inkspell*. Somerset: The Chicken House. 2005.

二、參考文本（依字母順序）

Almond, David (大衛·艾蒙)著。蔡宜容譯。《史凱力》(*Skellig*)。台北：天衛文化股份有限公司。2002年9月。

Austen, Jane (珍·奧斯汀)著。許怡貞譯。《艾瑪》(*Emma*)。台北：高寶書版集團。2006年11月。

Auster, Paul (保羅·奧斯特) 著。江孟蓉譯。〈玻璃城市〉“City of Glass”。《紐約三部曲》(*The New York Tririlogy*)。台北：皇冠文化出版有限公司。1998 年 8 月。

Baum, Lyman Frank (法蘭克·包姆) 著。林維揚譯。鍾肇政修訂。《綠野仙蹤》(*The Wizard of OZ*)。台北：志文出版社。1993 年 3 月。

Carroll, Lewis (路易斯·凱洛) 著。Oxenbury, Helen (奧森貝里) 插圖。趙元任譯。《愛麗絲漫遊奇境》(*Alice's adventures in wonderland*)。台北：經典傳訊文化股份有限公司。2000 年 6 月。

Coleridge, Samuel Taylor (柯立芝) 著。劉怡君改寫。張秀琴、張合宜翻譯。《古水手之歌》(*The Rime of Ancient Mariner*)。台北：好讀出版有限公司。2002 年 11 月。

Dahl, Roald (羅爾德·達爾) 著。任以奇譯。《女巫》(*The Witches*)。台北：志文出版社。1995 年 4 月。

Dominguez, Carlos Maria (卡洛斯·M·多明格茲) 著。Sis, Peter (彼德·席斯) 圖。張淑英譯。《紙房子裡的人》(*La casa de papel*)。台北：遠流出版事業股份有限公司。2006 年 6 月。

Du Bois, William Pene (威廉·潘·迪波瓦) 著。陳惠華譯。《21 個氣球》(*The Twenty-one Balloons*)。台北：志文出版社。1996 年 4 月。

Eliot, George (喬治·艾略特) 著。寧玉鑫譯。《亞當·彼得》(*Adam Bede*)。北京：九州出版社。2000 年 10 月。

Ende, Michael (麥克·安迪) 著。廖世德譯。《說不完的故事》(*The Neverending Story*)。台北：遊目族出版社。2006 年 5 月。

Hesse, Hermann (赫曼·赫塞) 著。蘇念秋譯。《徬徨少年時》(*Demian*)。台北：志文出版社。1990 年 5 月。

Ishiguro, Kazuo (石黑一雄) 著。于而彥譯。《長日將盡》(*The Remains of the Day*)。台北：皇冠文化出版有限公司。1994 年 3 月。

Lewis, Clive Staples (C.S. 路易斯) 著。彭倩文譯。《獅子·女巫·魔衣櫥》(*The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe*)。台北：大田出版有限公司。2005 年 9 月。

Meyer, Kal (凱伊·麥爾) 著。劉興華譯。《威尼斯三部曲》(*Die Flie Bende Kongin*)。

台北：允晨文化實業股份有限公司。2003 年 9 月。

Nesbit, Edith (伊·內斯比特) 著。冷杉譯。《五個孩子和精靈》(*Five Children it*)。台北：志文出版社。1998 年 1 月。

Norton, Mary (瑪麗·諾頓) 著。任以奇譯。《地板下的小矮人》(*The Borrowers*)。台北：志文出版社。1993 年 11 月。

Pearce, Philippa (菲利帕·皮亞斯) 著。張麗雪譯。《湯姆的午夜花園》(*Tom's midnight garden*)。台北：東方出版社股份有限公司。2000 年 2 月。

Pearson, Kit (姬特·皮爾森) 著。鄒嘉容譯。《地板下的舊懷錶》(*A Handful of time*)。台北：東方出版社股份有限公司。2000 年 6 月。

Pirandello, Luigi (皮藍德婁) 著。陳玲玲譯。《六個尋找作者的劇中人》(*Six characters in search of an author*)。台北：台灣商務印書館。2007 年 2 月再版。

Snicket, Lemony (雷蒙尼·史尼奇) 著。江坤山譯。《波特萊爾大遇險》(*A Series of Unfortunate Events*)。台北：天下遠見出版股份有限公司。2002 年 10 月。

Tolkien, J.R.R. (J.R.R.托爾金) 著。朱學恆譯。《魔戒》(*The Lord of Rings*)。台北：聯經出版事業股份有限公司。2001 年 12 月。

Travers, P. L. (P.L.特拉弗斯) 著。任以奇譯。《隨風而來的瑪麗阿姨》(*Mary Poppins*)。台北：志文出版社。1994 年 8 月。

Twain, Mark (馬克·吐溫) 著。管家琪改寫。《頑童歷險記》(*Adventures of Huckleberry Finn*)。台北：東方出版社股份有限公司。1996 年 9 月。

White, E. B. (E.B.懷特) 著。黃可凡譯。《夏綠蒂的網》(*Charlotte's web*)。台北：聯經出版事業股份有限公司。2004 年 12 月。

Wilde, Oscar (奧斯卡·王爾德) 著。信建宏譯。《自私的巨人》(*The Selfish Giant*)。台北：磐石出版社。2006 年 1 月。

Wrede, Patricia C. (派翠西亞 C.蕾德) 著。柯清心譯。《魔法森林首部曲：魔龍傳奇》(*Dealing with dragons*)。台北：商周出版社。2006 年 4 月。

三、古籍（依姓氏筆劃）

西湖老人等撰。《西湖老人繁勝錄》。台北：文海出版社。1981年6月。

汪國垣編。《唐人傳奇小說》。台北：世界書局。2000年12月。

吳自牧撰。《夢梁錄》。台北：廣文書局。1986年5月。

李昉等編。《太平廣記》。台南：平平出版社。1975年1月。

孟元老撰。《東京夢華錄》。山東：友誼出版社。2001年5月。

金盈之撰。周曉薇校點。《新編醉翁談錄》。遼寧：教育出版社。1998年12月。

周密撰。《武林舊事》。北京：中國商業出版社。1982年3月。

耐得翁撰。《都城紀勝》。台北：商務印書館。1983年6月。

段成式撰。《酉陽雜俎》。台北：源流出版社。1983年9月。

徐孟莘撰。《三朝北盟彙編》。台北：文海出版社。1977年12月。

班固作。《漢書》。台北：鼎文書局。1991年9月。

張冰編。《話本小說簡史》。山西：人民書版社。2005年5月。

郭湜撰。《高力士外傳》。上海：古籍出版社。1985年1月。

翟灝、李調元、董豐垣撰。《通俗編、勸說、識小編》。台北：世界書局。1963年4月。

蘇軾撰。喬麗華點評。《東坡志林》。山東：青島出版社。2002年11月。

四、中文著作（依姓氏筆劃）

古添洪著。《記號詩學》。台北：東大圖書股份有限公司。1984年7月。

李安宅著。《意義學》。台北：台灣商務印書館。1978年5月。

李茂政著。《大眾傳播新論》。台北：三民書局股份有限公司。1986年9月。

何承偉主編。《故事基本理論及其寫作技巧》。北京：大眾文藝出版社。1993年7月。

何秀煌著。《語言與人性——記號人性論闡釋》。台北：台灣書店。1998年4月。

——。《記號學導論》。台北：水牛出版社。1991年9月。

余華著。《世事如煙》。台北：遠流出版事業股份有限公司。1991年2月。

林文寶著。《兒童文學故事寫作體寫作論》。台北：毛毛蟲兒童哲學基金會。2002年3月。

- 周慶華著。《語言研究法》。台北：紅葉文化事業有限公司。2004年9月。
- _____。《故事學》。台北：五南圖書出版股份有限公司。2002年9月。
- _____。《佛學新視野》。台北：東大圖書股份有限公司。1997年2月。
- _____。《靈異學》。台北：紅葉文化事業有限公司。2006年1月。
- 門巋、張燕瑾著。《中國俗文學史》。台北：文津出版社。1995年6月。
- 胡壯麟著。《認知隱喻學》。北京：北京大學出版社。2004年2月。
- 施寄青著。《通靈者說》。台北：大塊文化出版股份有限公司。2006年4月。
- 柯慶明撰。〈文學傳播與接受的一些理論思考（代序）〉《文學研究的新進論——傳播與接受》。台北：紅葉文化事業有限公司。2004年7月。
- 浦忠成著。《民間文學與語言關係探討芻議——以原住民口傳文學為例》。台北：台原出版社。1999年6月。
- 孫敬修、孝君著。《怎樣講故事》。北京：語文出版社。1990年7月。
- 張子樟著。《少年小說大家讀》。台北：天衛文化圖書有限公司。1999年8月。
- 張汝倫著。《意義的探究——當代西方詮釋學》。台北：谷風出版社。1988年5月。
- 黃亞平著。《典籍符號與權力話語》。北京：中國社會科學出版社。2004年9月。
- 程祥徽主編。《語言與傳意》。香港：海風出版社。1996年7月。。
- 傅修延著。《講故事的奧秘》。南昌：百花洲文藝出版社。1993年1月。
- 彭懿著。《世界幻想兒童文學導論》。台北：天衛文化圖書有限公司。1998年12月。
- 廖炳惠編著。《關鍵詞200》。台北：麥田出版社。2003年12月。
- 劉守華著。《故事學綱要》。湖北：華中師範大學出版社。1988年11月。
- 賴祥雲著。《芥川龍之介的世界》。台北：志文出版社。1977年6月。

五、譯作（依字母順序）

- Alston, William Payne(艾斯頓)著。何秀煌譯。《語言的哲學》(*philosophy of language*)。台北：三民書局股份有限公司。1997年3月。
- Appleby, Joyce(艾坡比)等著。薛綸譯。《歷史的真相》(*Telling the Truth about history*)。台北：正中書局。1996年3月。

Barthes, Roland (羅蘭·巴特) 著。李幼蒸譯。《寫作的零度》(*Le Degre Zero de l' Ecriture*)。台北：桂冠圖書股份有限公司。2004 年 4 月。

_____。屠有祥譯。《S/Z》。台北：桂冠圖書股份有限公司。2004 年 6 月。

_____。洪顯勝譯。《符號學要義》(*Elements of Semiology*)。台北：南方出版社。1988 年 4 月。

Behringer, Wolfgang (沃夫剛·貝林格) 著。李文中譯。《巫師與巫術》(*Hexen*)。台中：晨星出版事業群。2005 年 3 月。

Benjamin, Walter (華特·班雅明) 著。許綺玲譯。《迎向靈光消逝的年代》(*Walter Benjamin Essays*)〈攝影小史〉〈機械複製時代的藝術品〉。台北：台灣攝影工作室。1998 年 1 月。

_____。林志明譯。《說故事的人》(*The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov*)。台北：台灣攝影工作室。1998 年 12 月。

Borges, Jorge Luis (波赫士) 著。Calin, Andrei Mihailescu (凱林·安德·米海列斯庫) 編。陳重仁譯。《波赫士談詩論藝》(*The Craft of Verse*)。台北：時報文化出版企業股份有限公司。2001 年 1 月。

_____。王永年等譯。《波赫士全集 III》(*Obras Completas III*)。台北：台灣商務印書館。2002 年 3 月。

_____。王永年、林之木等譯。林一安主編。《博爾赫斯全集·小說卷》(*Obras Completas*)。杭州：浙江文藝出版社。1999 年 12 月。

Calvino, Italo (伊塔羅·卡爾維諾) 著。吳潛誠譯。《如果在冬夜，一個旅人》(*If on a Winter's Night A Traveller*)。台北：時報文化出版企業股份有限公司。2001 年 3 月。

_____。吳潛誠譯。《給下一輪太平盛世的備忘錄》(*Six Memos for the Next Millennium*)。台北：時報文化出版企業股份有限公司。2004 年 7 月。

Conrad, Joseph (康拉德) 著。鄧鴻樹譯注。《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)。台北：聯經出版事業股份有限公司。2006 年 8 月。

_____。趙啟光譯。《陰影線》(*The Shadow-Line-A Confessio*)。北京：中國和平出版社。2005 年 2 月。

Eagleton, Terry (伊格爾頓) 著。聶振雄等譯。《當代文學理論導論》(*Literary Theory*).

An Introduction)。香港：旭日出版社。1987年10月。

Eco, Umberto (安貝托·艾可) 著。黃寤蘭譯。《悠遊小說林》(*Six walks in the fictional woods*)。台北：時報文化出版企業股份有限公司。2000年11月。

Engel, Susan (蘇珊·恩傑) 著。黃孟嬌譯。《孩子說的故事》(*The Stories Children Tell*)。台北：財團法人成長文教基金會。2002年10月。

Forster, E.M. (E.M.佛斯特) 著。李文彬譯。《小說面面觀》(*Aspects of the Novel*)。台北：志文出版社。2002年1月新版。

Hamilton, Edith (漢米爾頓) 著。鄭思寧譯。《希臘羅馬神話故事》(*Mythology*)。台北：桂冠圖書股份有限公司。2004年8月。

Kundera, Milan (米蘭·昆德拉) 著。余中先譯。《被背叛的遺囑》(*Les testaments trahis*)。上海：譯文出版社。2003年4月。

Lodge, David (大衛·洛吉) 著。李維拉譯。《小說的五十堂課》(*The Art of Fiction*)。台北：木馬文化事業股份有限公司。2006年12月。

Lukacs, Georg (盧卡奇) 著。楊恆達譯。《小說理論》(*Die Theorie des Romans*)。台北：唐山出版社。1997年7月。

Martin, Wallace (華萊士·馬丁) 著。伍曉明譯。《當代敘事學》。北京：北京大學出版社。1990年2月。

Palmer, Richard (帕馬) 著。嚴平譯。《詮釋學》(*Hermeneutics*)。台北：桂冠圖書股份有限公司。1992年5月。

Storr, Anthony (安東尼·史陀) 著。鄧博宸譯。《邱吉爾的黑狗：憂鬱症與人類心靈的其他現象》(*Churchill's black dog, Kafka's mice, and other phenomena of the human mind*)。台北：立緒文化事業有限公司。2005年11月。

Wolfgang, Kayser (凱澤爾·沃爾夫岡) 著。曾忠祿、鍾祥荔譯。《美人與野獸——文學藝術中的怪誕》(*The Grotesque in Art and Literature*)。台北：久大文化股份有限公司。1991年10月。

Writer's Digest Books (作家文摘出版社) 編。林以舜譯。《奇幻文學寫作的十堂課》(*The Writer's Complete Fantasy Reference*)。台北：奇幻基地出版社。2003年3月。

Yourgrau, Palle (帕利·尤格拉) 著。尤斯德、馬自恆譯。《沒有時間的世界——愛因

斯坦與數學大師哥德爾》(*A World Without Time: The Forgotten Legacy of Godel and Einstein*)。台北：商周出版社。2006 年 7 月。

Zipes, Jack (傑克·齊普斯) 著。張子樟校譯。《童話·兒童·文化產業》(*Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*)。台北：東方出版社股份有限公司。2006 年 7 月。

呂建忠、李爽學編譯。《西洋文學概論》(*Western Literature to the Renaissance*)。台北：書林出版有限公司。1988 年 4 月。

奧爾蘭多·巴羅內整理。趙德明譯。《博爾赫斯與薩瓦托對話》(*Borges Sabato*)。雲南：人民出版社。1999 年 7 月。

六、期刊（依姓氏筆劃）

張子樟。〈出神入化的幻想世界〉。小作家月刊第 157 期。台北：財團法人國語日報社。2007 年 5 月。

——。〈美麗鬼故事〉。2006 年 3 月 13 日國語日報。

陳正治。〈故事體的語言研究〉《靜宜大學第一屆兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》。台中：靜宜大學。1992 年 11 月。

七、學位論文（依姓氏筆劃）

洪曉菁撰。《說故事研究》。台東：國立台東大學兒童文學研究所碩士論文。2000 年。

鍾家瑄撰。《說故事之研究》。台北：國立台灣大學圖書資訊研究所碩士論文。1992 年。

八、原文書（依字母順序）

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. New York: Monthly Review Press. 1972.

Boston L.M. *The Children of Green Knowe*. New York: Harcourt Childrens Books. 2006.

Davis, Martin. *The Universal Compute*. New York: w. w. Norton & Company. 2000.

- Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.1987.
- Fielding, Henry. *The History of Tom Jones, a Foundling*. Batestin. Middletown: Wesleyan UP.1975.
- Gissing, George. *New Grub Street*. U.K.: University of Oxford. 1891.
- Glazer, Joan I. *Introduction to Children's Literature*. Quebecor Printing: Book Press. 1997.
- Gose, Elliott. *Mere creatures: A study of modern fantasy tales for children*. Toronto: University of Toronto Press. 1988.
- James, Henry. *The Jolly Corner*. U.K.: Lightning Source Inc. 2004.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. Paris: Seuil.1977.
- Lukens, Rebecca J. & Cline, Ruth K. J. *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*. Massachusetts State:Addison Wesley Publishing Company.1994
- Poe, Edgar Allan. *William Wilson*. Burton: Gentlemen's Magazine.1839.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.1978.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?" in Patrick Williams & Laura Chrisman. *Clonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press. 1994.
- Tomlinson, Carl M. & Lynch-Brown, Carol. *Essentiaks of Children's Literature*. Boston:Allyn & Bacon. 1996.